

The Tenth International Conference on Languages, Linguistics, Translation and Literature

المؤتمر الدولي العاشر حول القضايا الراهنة للغات، علم اللغة، الترجمة و الأدب

دهمین کنفرانس بین المللی بررسی مسائل جاری زبان ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات

WWW.TLLL.IR

1-2 February 2025 , Ahwaz

۱-۲ فبراير ۲۰۲۵ ، الأهواز

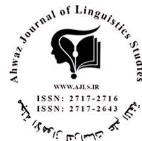
۱۳–۱۴ بهمن ۱۴۰۳ ، اهواز

مجموعه مقالات کنفرانس – جلد چهارم













Sponsored and Indexed by CIVILICA We Respect the Science

مجموعه مقالات (جلد چهارم)
دهمین کنفرانس بین المللی بررسی مسائل جاری زبان ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات

دکتر سیدحسین فاضلی

سال انتشار: ۱۴۰۳خورشیدی/۲۰۲۵میلادی



انتشارات پژوهش و علوم

(مجوز وزارت: ۱۶۱۷۱)

اهواز / صندوق پستی: ۴۶۱۹-۶۱۳۳۵

WWW.APSB.IR , Email: info@apsb.ir

سرشناسه : کنفرانس بین‌المللی زبان‌ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات (دهمین : ۱۴۰۳ : اهواز)
عنوان و نام پدیدآور :
مجموعه مقالات (جلد چهارم) دهمین کنفرانس بین المللی بررسی مسائل جاری زبان ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات / سیدحسین فاضلی.
مشخصات نشر : اهواز: پژوهش و علوم، ۱۴۰۳ خ.= ۲۰۲۵ م.
مشخصات ظاهری :۴ ج، ۱۶۴ ص.؛ ج.؛ ۲۲×۲۹ سم.
شابک: شابک دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۵۱۳۷-۰۰-۴ ج.۱: ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۱۵۰-۶-۰
ج.۲ : ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۱۵۰-۷-۷ ج.۳: ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۱۵۰-۸-۴
ج.۴: ۹۷۸-۶۲۲-۹۱۱۵۰-۹-۱
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : فارسی.
یادداشت : کتابنامه.
موضوع : زبان شناسی- - کنگره ها
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا

مجموعه مقالات (جلد چهارم) دهمین کنفرانس بین المللی بررسی مسائل جاری زبان ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات

دکتر سیدحسین فاضلی

ISBN: 978-622-91150-9-1

WWW.TLLL.IR

نوبت چاپ: اول ۱۴۰۳خ./۲۰۲۵م. ، تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه ، قیمت: ۱۰۰۰۰۰ ریال



انتشارات پژوهش و علوم
(مجوز وزارت: ۱۶۱۷۱)
اهواز / صندوق پستی: ۴۶۱۹-۶۱۳۳۵
WWW.APSB.IR , Email: info@apsb.ir

فهرست مطالب **صفحات**

بررسی نقش عناصر زمان و مکان در جذابیت آثار ادبی (مطالعه موردی: ادبیات عاشقانه معاصر در اثار صادق هدایت وغاده السمان)

مکی خالد عبدالرزاق

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

هر اثر ادبی، جهانی منحصربه‌فرد را در بستری از زمان و مکان می‌آفریند. عنصر زمان، نه‌تنها چارچوب وقوع رویدادها، بلکه بازتاب‌دهنده‌ی نگرش نویسنده به جریان هستی است. مکان نیز، به‌عنوان بستر اصلی رخدادها و حرکت شخصیت‌ها، نقشی کلیدی در ایجاد تجربه‌ای ملموس و زیباشناختی برای خواننده دارد. این دو عنصر به‌ویژه در ادبیات عاشقانه، فراتر از ابزارهای روایی، به عناصری کارکردی در بیان مفاهیم عمیق ادبی و اجتماعی بدل می‌شوند و نقشی حیاتی در ایجاد فضای احساسی، تصویرسازی و ارتباط با مخاطب ایفا می‌کنند. این پژوهش، با رویکردی تحلیلی ـ تطبیقی، نقش زمان و مکان را در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، با مطالعه‌ی آثار دو نویسنده‌ی برجسته، صادق هدایت و غاده السمان، بررسی می‌کند. هدایت، در آثار خود همچون *بوف کور*، از زمان و مکان برای احیای گذشته‌های تاریخی و اسطوره‌ای و خلق فضایی انزواگر و پُررمز و راز بهره می‌برد که بازتاب‌دهنده‌ی بستری چندلایه برای اندیشه‌های فلسفی ـ روان‌شناختی و احساسات عاشقانه‌ی پیچیده و تلخ است. در مقابل، غاده السمان در آثاری مانند *بیروت ۷۵*، با بهره‌گیری از توصیف‌های دقیق زمانی و مکانی، به‌تصویرگری واقع‌گرایانه از عشق و رنج در میان نابرابری‌ها و جنگ می‌پردازد. عشق در آثار او، نه‌تنها یک تجربه‌ی شخصی، بلکه مفهومی اجتماعی و اعتراضی است که برای آزادی و عدالت می‌جنگد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که زمان و مکان در این آثار، به‌عنوان عناصری فراتر از زمینه‌ی روایت، بر جذابیت، درون‌مایه و عمق مفاهیم عاشقانه تأثیرگذارند و با پیونددادن ذهن خواننده به جهان داستان، تجربه‌ای ماندگار و تأمل‌برانگیز را برای او رقم می‌زنند.

واژگان کلیدی: زمان در ادبیات، مکان در ادبیات، ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، ادبیات تطبیقی، *بوف کورِ* صادق هدایت، *بیروت ۷۵* غاده السمان.

۱. مقدمه

ادبیات، بازتابی از پیچیدگی‌های زندگی انسان است که با ترکیب عناصر متعدد، جهانی منحصربه‌فرد می‌آفریند. در میان این عناصر، زمان و مکان، نه‌تنها چارچوب اصلی روایت را تشکیل می‌دهند، بلکه به‌عنوان ابزارهایی زیباشناختی، معنابخش و القاکننده‌ی حس عمیق‌تر، در داستان عمل می‌کنند. زمان، پیونددهنده‌ی گذشته، حال و آینده است و مکان، فضایی را برای کُنش‌های داستانی فراهم می‌آورد که با حس و عاطفه، شخصیت‌ها و درون‌مایه‌ی اثر درآمیخته است. این عناصر، به‌ویژه در ادبیات عاشقانه، نقشی دوچندان دارند؛ چراکه عشق، مفهومی انتزاعی و جهانی است که بدون زمینه‌ای مشخص از زمان و مکان، هویت قابل‌قبولی نمی‌یابد.

در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، نویسندگان با به‌کارگیری هوشمندانه‌ی زمان و مکان، تلاش می‌کنند تجربه‌های عاشقانه را از مرزهای فردی فراتر برده و به عرصه‌ی اجتماعی و فرهنگی پیوند دهند. صادق هدایت، نویسنده‌ی برجسته‌ی ایرانی، با بهره‌گیری از زمان‌های اسطوره‌ای و مکان‌های رازآلود، فضایی خاص در آثار خود خلق می‌کند

که عشق در آن، مفهومی پیچیده و تلخ می‌یابد؛ عشقی که با احساسات انزوا، اندوه و رازهای سرکوب‌شده گره خورده است. هدایت در آثاری همچون *بوف کور*، از زمان و مکان نه‌تنها برای روایت داستان، بلکه به‌عنوان ابزارهایی برای واکاوی روان شخصیت‌ها و نقد اجتماعی بهره می‌گیرد. در مقابل، غاده السمان، نویسنده‌ی برجسته‌ی سوری، با رویکردی متفاوت به زمان و مکان می‌پردازد. او در آثاری مانند *بیروت ۷۵*، زمان و مکان را بستری برای بازتاب نابرابری‌های اجتماعی، اثرات جنگ و تلاش برای رهایی از محدودیت‌های فرهنگی و سیاسی می‌سازد. در آثار او، عشق، هم‌زمان شخصی و اجتماعی است؛ مفهومی که در بستر جنگ و ویرانی معنا می‌یابد و با آرمان‌هایی همچون آزادی و عدالت گره می‌خورد.

این پژوهش، با رویکردی تحلیلی ـ تطبیقی، به بررسی نقش زمان و مکان در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه این عناصر، نه‌تنها فضای داستان را شکل می‌دهند، بلکه به‌عنوان ابزاری معنابخش و زیباشناختی، بر درک و تجربه‌ی خواننده تأثیر می‌گذارند. تحلیل آثار صادق هدایت و غاده السمان، فرصتی برای درک تفاوت‌های فرهنگی و رویکردهای متنوع به ادبیات عاشقانه است که هر یک، مفاهیم عشق، زمان و مکان را به شیوه‌ای منحصربه‌فرد، بازنمایی می‌کنند. این پژوهش در تلاش است تا نشان دهد که زمان و مکان در این آثار، نه‌تنها عناصر کمکی، بلکه ارکان بنیادین خلق مفاهیم عاشقانه و بازتابی از مسائل روان‌شناختی، اجتماعی و فلسفی هستند.

۱.۱. بیان مسئله

ادبیات، به‌ویژه ادبیات عاشقانه، بازتاب‌دهنده‌ی عواطف انسانی، ارزش‌های اجتماعی و چالش‌های فرهنگی است. عشق، مفهومی پیچیده و جهان‌شمول، در آثار ادبی به‌صورت روایتی درهم‌تنیده از عواطف، واقعیت‌ها و رویاها، به‌تصویر کشیده می‌شود. در این میان، دو عنصر زمان و مکان نقش حیاتی در ساخت و القای مفاهیم عاشقانه دارند. زمان، نه‌تنها به‌عنوان چارچوب رویدادها، بلکه به‌عنوان ابزاری برای پیوند گذشته، حال و آینده، لایه‌های معنایی تازه‌ای به روایت می‌بخشد. مکان نیز به‌عنوان بستر رخدادها و محملی برای حرکت شخصیت‌ها، به خلق فضای داستانی و عواطف همراه با آن، کمک می‌کند.

درواقع؛ در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، زمان و مکان نه‌تنها چارچوبی برای روایت، بلکه بازتاب‌دهنده‌ی درون‌مایه‌های اجتماعی، تاریخی و روان‌شناختی هستند. نویسندگان معاصر از این عناصر به شیوه‌ای خلاقانه استفاده می‌کنند تا بتوانند پیچیدگی‌های عشق در زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی را بازنمایی کنند.

صادق هدایت و غاده السمان، دو نویسنده‌ی برجسته‌ی ادبیات معاصر فارسی و عربی، به‌طور خاص از زمان و مکان در آثار عاشقانه‌ی خود بهره می‌برند. هدایت، با پرداختن به مکان‌های رازآلود و زمان‌های گسسته و پُرابهام، داستان‌هایی خلق می‌کند که در آنها، عشق با انزوا، اندوه و کشمکش‌های فلسفی پیوند می‌خورد. مکان در آثار او، غالباً بازتاب‌دهنده‌ی روان‌شناسی شخصیت‌هاست و زمان، روایتی غیرخطی از گذشته و حال را ارائه می‌دهد که خواننده را به تجربه‌ای ذهنی و نمادین می‌کشاند.

در مقابل، غاده السمان با رویکردی واقع‌گرایانه، مکان و زمان را ابزاری برای بازنمایی آشفتگی‌های اجتماعی و سیاسی جهان عرب می‌داند. او عشق را در بستر جنگ، بی‌عدالتی و محدودیت‌های فرهنگی به‌تصویر می‌کشد و از مکان‌های واقعی و زمان‌های مشخص برای خلق فضایی ملموس بهره می‌گیرد. آثار او، عشق را نه به‌عنوان تجربه‌ای کاملاً شخصی، بلکه به‌عنوان مفهومی اجتماعی و اعتراضی مطرح می‌کند.

باوجود این رویکردهای گوناگون، مطالعات تطبیقی درباره‌ی نقش زمان و مکان در آثار این دو نویسنده‌ی برجسته‌ی معاصر، به‌ویژه در حوزه‌ی ادبیات عاشقانه، هنوز محدود و ناکافی است. پرسش اصلی این پژوهش آن

است که چگونه زمان و مکان در آثار صادق هدایت و غاده السمان، به‌عنوان عناصری بنیادین، بر روایت عاشقانه اثر می‌گذارند؟ و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در شیوه‌ی بهره‌گیری این دو نویسنده از این عناصر وجود دارد؟

پژوهش حاضر، با تحلیل آثار صادق هدایت و غاده السمان، تلاش می‌کند به این شکاف پژوهشی پاسخ دهد و نشان دهد که زمان و مکان چگونه می‌توانند فراتر از چارچوب‌های ساده‌ی روایت، به ابزاری معنابخش، زیباشناختی و تأثیرگذار در بازنمایی مفاهیم عاشقانه تبدیل شوند. درواقع؛ این بررسی و تحلیل، دریچه‌ای برای شناخت عمیق‌تر ادبیات عاشقانه‌ی معاصر و درک تأثیر متقابل عناصر زمانی و مکانی بر خلق فضای داستانی و القای پیام‌های اجتماعی و روان‌شناختی، فراهم می‌آورد.

۲،۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

در مطالعات ادبی، معمولاً عناصر زمان و مکان، به‌صورت جزئی و مستقل (پس‌زمینه‌ای و مکمل) بررسی شده‌اند و کمتر به نقش تعاملی آنها در بازنمایی مفاهیم عاشقانه توجه شده است. افزون بر این، ادبیات فارسی و عربی، باوجود شباهت‌های فرهنگی و تاریخی، کمتر در چارچوب تطبیقی، بررسی و تحلیل شده‌اند. بنابراین؛ ضرورت تحلیل آثار نویسندگانی چون صادق هدایت و غاده السمان که هریک به شیوه‌ای خاص از زمان و مکان در ادبیات عاشقانه بهره گرفته‌اند، می‌تواند به پُرکردن این شکاف پژوهشی کمک کند.

این پژوهش از چند منظر دارای اهمیت است. از دیدگاه ادبیاتی، تحلیل نقش زمان و مکان در آثار عاشقانه، به‌ویژه در مقایسه‌ی دو نویسنده‌ی برجسته‌ی فارسی و عربی، می‌تواند درک عمیق‌تری از رویکردهای فرهنگی و هنری مختلف به عشق و روایت داستانی، فراهم کند. از دیدگاه فرهنگی و اجتماعی نیز، عشق، در آثار هدایت و غاده السمان، فراتر از یک مفهوم فردی، به یک ابزار برای نقد اجتماعی و بازتاب بحران‌های فرهنگی و تاریخی تبدیل شده است. بررسی این موضوع می‌تواند نشان دهد که چگونه ادبیات عاشقانه می‌تواند به بیان مسائل اجتماعی و انسانی یاری رساند. همچنین از منظر بینارشته‌ای (میان‌رشته‌ای)، این پژوهش با بررسی تطبیقی ادبیات فارسی و عربی، افق‌های تازه‌ای را در مطالعات فرهنگی و زبانی گشوده و پلی میان این دو حوزه‌ی غنی ایجاد می‌کند.

پژوهش حاضر با اهدافی همچون تحلیل نقش زمان و مکان در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر با تکیه بر آثار صادق هدایت و غاده السمان؛ بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نویسنده در بهره‌گیری از زمان و مکان به‌عنوان ابزاری در زیباشناختی مفهومی؛ نشان‌دادن تأثیر زمان و مکان بر خلق فضای داستانی؛ تقویت مفاهیم و درون‌مایه‌های عاشقانه؛ بازنمایی مفاهیم اجتماعی و روان‌شناختی و تبیین ظرفیت‌های فرهنگی در خلق آثار عاشقانه، می‌کوشد تا ضمن عمق‌بخشی به شناخت نقش زمان و مکان در ادبیات عاشقانه، دریچه‌ای به سوی مطالعات تطبیقی گسترده‌تر در زمینه‌ی ادبیات فارسی و عربی بگشاید.

۳،۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی نقش زمان و مکان در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر با مطالعه‌ی موردی *بوفِ کور* صادق هدایت و *بیروت ۷۵* نوشته‌ی غاده السمان، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. چگونه عناصر زمان و مکان در آثار صادق هدایت و غاده السمان بر جذابیت و درون‌مایه‌های عاشقانه تأثیر می‌گذارند؟

۲. زمان و مکان در آثار صادق هدایت چگونه به ایجاد فضایی احساسی و روان‌شناختی در روایت عاشقانه کمک می‌کنند؟
۳. غاده السمان چگونه از زمان و مکان برای بازنمایی عشق در بستر جنگ، نابرابری و مسائل اجتماعی بهره می‌برد؟
۴. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در نحوه‌ی به‌کارگیری زمان و مکان در آثار این دو نویسنده وجود دارد؟
۵. نقش زمان و مکان در تقویت ارتباط میان مفاهیم عاشقانه و مسائل اجتماعی و فرهنگی در آثار صادق هدایت و غاده السمان چیست؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:
۱. زمان و مکان در آثار صادق هدایت و غاده السمان، به‌عنوان عناصری کلیدی، نقشی فراتر از زمینه‌سازی برای روایت ایفا کرده و به‌طور مستقیم بر جذابیت و عمق مفاهیم عاشقانه‌ی این آثار، تأثیر می‌گذارند.
۲. در آثار صادق هدایت، زمان و مکان به‌صورت غیرخطی و رمزآلود ارائه می‌شوند و بازتاب‌دهنده‌ی وضعیت روان‌شناختی شخصیت‌ها و دیدگاه فلسفی نویسنده درباره‌ی عشق و انزوا می‌باشند.
۳. غاده السمان از زمان و مکان به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی عشق در بستر نابرابری‌های اجتماعی، جنگ و تلاش برای رهایی از محدودیت‌های فرهنگی بهره می‌برد.
۴. هر دو نویسنده، زمان و مکان را با اهدافی فراتر از پیشبرد روایت به‌کار می‌برند و این عناصر در آثارشان دارای کارکردهای نمادین و مفهومی‌اند.
۵. در آثار هر دو نویسنده، زمان و مکان به‌عنوان ابزاری برای ایجاد فضای داستانی و تقویت درون‌مایه‌های عاشقانه، درک و هم‌ذات‌پنداری خواننده را با شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستانی، آسان می‌کنند.

۵,۱. روش پژوهش

این پژوهش، از نوع کیفی و تحلیلی است و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکردی تطبیقی (مقایسه‌ای) و مطالعات کتابخانه‌ای معتبر ادبی، به بررسی نقش زمان و مکان در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر با تکیه بر *بوفِ کور* صادق هدایت و *بیروت ۷۵* غاده السمان، می‌پردازد.

۶,۱. پیشینه‌ی پژوهش

باتوجه به اینکه پژوهش‌های بسیاری درباره‌ی تحلیل و نقد رمان‌های *بوف کور* اثر صادق هدایت و *بیروت ۷۵* نوشته‌ی غاده السمان انجام شده است و هرکدام به‌نوعی به جنبه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی این دو اثر پرداخته‌اند، اما تاکنون پژوهش مستقلی که بررسی تطبیقی نقش عناصر زمان و مکان در جذابیت آثار ادبی عاشقانه‌ی معاصر با مطالعه‌ی موردی *بوف کور* و *بیروت ۷۵* پرداخته باشد، دیده نشده است. این پژوهش تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات پیشین، گامی نو با چشم‌اندازی جدید در عرصه‌ی ادبیات روایی و داستانی بردارد. با این‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع مورد استفاده عبارتند از:

میرعابدینی (۱۴۰۰) با *صدسال داستان‌نویسی ایران*؛ همایون‌کاتوزیان (۱۴۰۱) با کتاب *صادق هدایت و مرگ نویسنده*؛ اصغری (۱۳۸۸) با پژوهش «بررسی زیبایی شناخت عنصر مکان در داستان»؛ هدایت (۱۴۰۰) با رمان *بوف*

کور؛ السمان (۱۳۹۳) با رمان *بیروت ۷۵* و سایر منابع که بستر مناسبی برای تحلیل این پژوهش تطبیقی فراهم نموده‌اند و در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

در ادبیات داستانی، زمان و مکان به‌عنوان دو رکن بنیادین، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی به ساختار و درون‌مایه‌ی روایت ایفا می‌کنند. این عناصر، علاوه بر پیشبرد داستان، بستری برای تعامل شخصیت‌ها، گسترش پیرنگ و القای مفاهیم عمیق‌تری همچون عواطف انسانی، روابط اجتماعی و مسائل روان‌شناختی فراهم می‌آورند. در ادبیات عاشقانه، این نقش‌ها برجسته‌تر می‌شوند؛ زیرا عشق با مفهومی پیچیده و چندبعدی، نیازمند چارچوبی است که بتواند احساسات و تجربه‌های عاشقانه را به‌شکلی ملموس و قابل‌درک برای مخاطب، بازنمایی کند.

زمان، به‌عنوان محوری‌ترین بُعد در روایت، نه‌تنها ترتیب وقوع رخدادها را تنظیم می‌کند، بلکه نوع روایت و نحوه‌ی بازتاب عواطف شخصیت‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. زمان می‌تواند خطی باشد و روایت را به‌شکلی پیوسته و روشن پیش ببرد یا غیرخطی باشد و با ایجاد لایه‌های پیچیده، احساسات متناقض و چندوجهی را در مخاطب برانگیزد. به‌عنوان‌مثال، در آثار صادق هدایت، زمان غیرخطی به ابزاری برای نمایش آشفتگی‌های درونی و تجربه‌های روان‌شناختی تبدیل می‌شود.

مکان نیز از بستر رخدادهای داستانی فراتر رفته و به عنصری معناساز بدل می‌شود. مکان می‌تواند به بازتابی از وضعیت روانی شخصیت‌ها یا نمایشی از شرایط اجتماعی و تاریخی بدل شود. در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، مکان‌هایی مانند خانه‌های انزواطلبانه در آثار هدایت یا خیابان‌ها و میدان‌های جنگ‌زده‌ی بیروت در آثار غاده السمان، به ابزاری برای انتقال احساسات عاشقانه، رنج‌های انسانی و پیام‌های اجتماعی تبدیل می‌شوند.

هدایت، با بهره‌گیری از زمان و مکان‌های نمادین، عشق را به حوزه‌ای روان‌شناختی و فلسفی می‌برد، درحالی‌که غاده السمان، با تأکید بر واقع‌گرایی، عشق را در بستر بحران‌های اجتماعی و سیاسی به‌تصویر می‌کشد. مطالعه‌ی این دو دیدگاه، نه‌تنها به درک عمیق‌تری از نقش زمان و مکان در ادبیات عاشقانه کمک می‌کند، بلکه پلی میان دو فرهنگ ادبی غنی، یعنی فارسی و عربی، برقرار می‌سازد. درنتیجه؛ این پژوهش در تلاش است تا با تحلیل تطبیقی نقش زمان و مکان در آثار صادق هدایت و غاده السمان، اهمیت این دو عنصر را در خلق تجربه‌ای عاشقانه، تأثیرگذار و معنادار بررسی کند.

۱،۲. بازتاب نقش زمان و مکان در ادبیات عاشقانه

در ادبیات عاشقانه، عناصر زمان و مکان به‌عنوان بستری برای بازنمایی عشق ایده‌آل و فرازمانی، نقش بسزایی در شکل‌دهی به روایت و تأثیرگذاری بر مخاطب ایفا می‌کنند. این عناصر، علاوه بر ایجاد بستر حوادث، به عمق‌بخشی احساسات و باورپذیری داستان کمک می‌نمایند. در ادبیات عاشقانه‌ی کلاسیک نیز، از این عناصر به‌صورت نمادین برای تقویت ابعاد آرمانی عشق بهره می‌برند.

در آثار عاشقانه‌ی کلاسیک، زمان اغلب چرخه‌ای و ایستا است و به دنبال نشان‌دادن ابدیت عشق است. برای نمونه، در *رومئو و ژولیت* اثر شکسپیر، زمان به‌گونه‌ای طراحی شده که تراژدی عشق با سرعتی نفس‌گیر رخ دهد و خواننده را درگیر عواطف شخصیت‌ها کند. این شتاب زمانی، بر شدت احساسات و دراماتیک‌بودن داستان تأکید دارد. همچنین در ادبیات شرقی، مانند *لیلی و مجنون* اثر نظامی، زمان بازتاب‌دهنده‌ی صبوری و استمرار در عشق

است. عشق در این آثار، فراسوی زمان قرار گرفته و به آرمانی دست‌نیافتنی تبدیل می‌شود. مکان نیز در ادبیات کلاسیک اغلب فضایی آرمانی یا رازآلود است که نماد عشق خالص و بی‌بدیل است.

اما در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، زمان و مکان از حالت آرمانی فاصله گرفته و به عناصر واقعی و گاه نمادین برای بازتاب چالش‌های انسانی و اجتماعی تبدیل می‌شوند. این عناصر، علاوه بر خلق احساسات عاشقانه، برای نمایش واقعیت‌های اجتماعی و روان‌شناختی شخصیت‌ها به‌کار می‌روند.

زمان در داستان‌های عاشقانه‌ی معاصر می‌تواند به‌صورت خطی یا غیرخطی به‌کار گرفته شود. در روایت‌های خطی، حوادث به‌ترتیب زمانی رخ می‌دهند و سیر طبیعی داستان را پیش می‌برند. اما در روایت‌های غیرخطی، نویسنده یا شاعر با جابه‌جایی زمان، به عمق‌بخشی احساسات و نمایش پیچیدگی روابط عاشقانه می‌پردازد و عشق را از مرزهای محدود گذشته و حال فراتر می‌برد، به‌گونه‌ای که عشق در پیری، با معنای خاصی به‌تصویر کشیده می‌شود. در آثار عاشقانه‌ی ایرانی مانند *بوف کور* اثر صادق هدایت، زمان به‌صورت غیرخطی و تودرتو روایت می‌شود که این امر به ایجاد فضایی وهم‌آلود و تأکید بر حالات روانی شخصیت اصلی کمک می‌کند.

مکان نیز در داستان‌های عاشقانه‌ی معاصر، بستری برای وقوع حادثه‌ها و تعامل‌های شخصیت‌ها فراهم می‌آورد. انتخاب مکان‌های خاص می‌تواند بر احساسات و رفتارهای شخصیت‌ها تأثیر بگذارد و به تقویت درون‌مایه‌های عاشقانه کمک کند. درواقع؛ در ادبیات معاصر، مکان‌ها به بازتاب مسائل اجتماعی و فرهنگی تبدیل می‌شوند. برای نمونه، در *بیروت ۷۵* غاده السمان، بیروت به‌عنوان عنصری زنده و پویا و نمادی از عشق، جنگ، ویرانی و بازسازی در داستان، حضور دارد که این تنوع، به عمق و چندلایگی روایت‌های عاشقانه‌ی نویسنده می‌افزاید. همچنین، در ادبیات مدرن فارسی، مانند *بوف کور*، مکان‌هایی وهم‌آلود و پُرابهام، به‌تصویر کشیده می‌شوند که نشان‌دهنده‌ی تنهایی و گسست شخصیت‌ها در عشق می‌باشند.

به‌طور کلی، زمان و مکان در ادبیات عاشقانه‌ی کلاسیک، اغلب فضایی آرمانی و ایده‌آل ایجاد می‌کنند که عشق را از محدودیت‌های دنیوی فراتر می‌برد. اما در ادبیات معاصر، این عناصر واقعی‌تر و ملموس‌تر شده‌اند و علاوه بر توصیف عشق، به بازتاب مسائل روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی می‌پردازند. این تحول نشان‌دهنده‌ی تکامل نگرش انسان به عشق و ارتباط آن با واقعیت‌های زندگی است.

۱.۱.۲. نقش خلاقانه‌ی زمان و مکان در گسترش محتوای ادبیات عاشقانه

در ادبیات عاشقانه، زمان و مکان نه‌تنها چارچوب‌های بنیادین روایت را فراهم می‌کنند، بلکه به عناصری معناساز و احساسی تبدیل می‌شوند که داستان را از یک روایت ساده به تجربه‌ای ملموس و چندلایه ارتقا می‌دهند. این عناصر می‌توانند روایت را باورپذیرتر، شخصیت‌ها را زنده‌تر و پیام داستان را عمیق‌تر کنند.

زمان در ادبیات عاشقانه، معمولاً نقش دوگانه‌ای ایفا می‌کند: هم به‌عنوان عنصری ساختاری برای پیشبرد داستان و هم به‌عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم روان‌شناختی و عاطفی.

در روایت‌های عاشقانه‌ی خطی، زمان به‌شکلی منظم پیش می‌رود و به خواننده اجازه می‌دهد که حوادث داستان را به‌طور شفاف دنبال کند. اما در روایت‌های غیرخطی، ترتیب زمانی جابه‌جا می‌شود تا پیچیدگی‌های عاطفی شخصیت‌ها را برجسته کند. مثلاً در *بوف کور* صادق هدایت، زمان به‌شکلی سیال و غیرخطی عمل می‌کند و خواننده را در فضای ذهنی آشفته‌ی شخصیت اصلی، غوطه‌ور می‌سازد. (هدایت، ۱۴۰۰: ۱۰) این نوع زمان‌بندی، علاوه بر خلق حس تعلیق، به بازنمایی عمق اندوه و سردرگمی شخصیت، کمک می‌کند. زمان در ادبیات عاشقانه

می‌تواند نمادین نیز باشد؛ مثلاً استفاده از «شب» برای نمایش رازآلودگی عشق و یا «سپیده‌دم» به‌عنوان نمادی از امید و آغاز دوباره.

مکان نیز در روایت عاشقانه نه‌تنها فضای فیزیکی داستان را شکل می‌دهد، بلکه به عنصری معناساز و تأثیرگذار بر احساسات و رفتار شخصیت‌ها، تبدیل می‌شود.

مکان‌هایی که در ادبیات عاشقانه به‌تصویر کشیده می‌شوند، اغلب بازتابی از حالات درونی شخصیت‌ها هستند. برای مثال، در آثار هدایت، مکان‌هایی چون خانه‌های تاریک و کوچه‌های تنگ، فضای انزوا و افسردگی را القا می‌کنند و با شخصیت‌های داستان همخوانی دارند. در مقابل، در آثار غاده السمان، شهر بیروت به‌عنوان نمادی از شور، هیجان و ویرانی، بستری برای بازتاب احساسات متناقض عاشقانه است. بیروت در رمان *بیروت ۷۵* نه‌تنها یک مکان جغرافیایی، بلکه نمادی از جنگ، عشق و تناقض‌های اجتماعی است.

در بسیاری از آثار عاشقانه، مکان استعاره‌ای از وضعیت عاطفی و ذهنی شخصیت‌ها است. مثلاً بیابان در منظومه‌ی *لیلی و مجنون* اثر نظامی، نه‌تنها مکانی فیزیکی، بلکه نمادی از جدایی، رنج و پاکی عشق است.

زمان و مکان اغلب برای بازتاب مسائل اجتماعی و فرهنگی نیز به‌کار گرفته می‌شوند؛ مثلاً در ادبیات فارسی معاصر، زمان و مکان می‌توانند نمادهایی از تحولات اجتماعی باشند. در *بوف کور*، فضای وهم‌آلود و مکان‌هایی مانند حاشیه‌ی خندق‌های شهر ری، بازتاب‌دهنده‌ی بحران‌های اجتماعی و روانی جامعه‌ی دوران نویسنده هستند. همچنین، در آثار غاده السمان، مکان‌های شهری مانند خیابان‌ها و میدان‌های جنگ‌زده، به‌عنوان نمادهایی از نابرابری، عشق‌های سرکوب‌شده و مقاومت می‌باشند.

نقش خلاقانه‌ی زمان و مکان در گسترش محتوا در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، به شیوه‌های مختلفی گسترش داده می‌شوند:

ـ نویسنده می‌تواند با تغییرات زمانی مانند جریال سیال‌ذهن و برگشت به دوران گذشته (Flashback) یا تمرکز بر جزئیات مکانی، معنای بیشتری به روایت اضافه کند و ایجاد لایه‌های چندمعنایی نماید.

ـ عناصر زمان و مکان می‌توانند برای بازتاب شرایط اجتماعی و درک روان‌شناختی شخصیت‌ها به‌کار روند.

ـ استفاده از جزئیات مکانی و زمانی، به‌گونه‌ای که خواننده بتواند داستان را در ذهن خود تصویرسازی کند. برای مثال، توصیف خانه‌ای که نور از پنجره‌های کوچک آن عبور می‌کند، می‌تواند حس انزوا و سکون را به خواننده منتقل کند. (اصغری، ۱۳۸۸: ۳۲ـ ۲۸)

بنابراین؛ نقش زمان و مکان در گسترش محتوا در ادبیات عاشقانه، به‌عنوان ابزارهایی فراتر از چارچوب داستانی می‌باشند. این عناصر می‌توانند احساسات را تقویت کرده، روایت را پیچیده‌تر کنند و پیام‌های عمیق‌تری را به خواننده منتقل نمایند. در ادبیات کلاسیک، این عناصر بیشتر جنبه‌ی آرمانی دارند، اما در ادبیات معاصر، به ابزاری برای بازنمایی مسائل اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی تبدیل می‌شوند.

۲،۱،۲. زمان و مکان به‌عنوان عناصر استعاری، معناساز و کارکردیِ ساختار روایت در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر

در ادبیات داستانی، زمان و مکان به‌عنوان دو عنصر بنیادین، نقش کلیدی در شکل‌دهی ساختار روایت و تقویت مفاهیم معناساز دارند. این عناصر، نه‌تنها چارچوبی برای وقوع رخدادهای داستان فراهم می‌کنند، بلکه می‌توانند در پیوند با سایر عناصر داستانی همچون شخصیت‌پردازی، کشمکش و درون‌مایه، معنای داستان را عمیق‌تر و تأثیر آن را دوچندان کنند.

یکی از چالش‌های بنیادین در داستان‌نویسی، که نویسندگان در پردازش و سازمان‌دهی عناصر زمان و مکان داستان با آن مواجه‌اند، گرایش به زیاده‌گویی (افراط یا اطناب) در توصیف این دو عنصر است. نویسنده ممکن است در تلاش برای تعیین دقیق زمان و مکان رخدادها، دچار دام زیاده‌گویی شود. به‌طور کلی (و البته به‌جز در آثاری که نویسنده به‌دلیل انتخاب‌های سبک‌شناختی قصد دارد زمان و مکان را به‌طور عمدی مبهم و نامشخص نگه دارد)، راوی موظف است که اشاره‌های کافی به این دو عنصر داشته باشد و در صورت ضرورت، به‌ویژه در داستان‌های رئالیستی، توصیفی دقیق و ملموس از آنها به دست دهد تا خواننده بتواند ارتباطی متناسب با فضا و زمان داستان، برقرار کند.

داستان‌های حرفه‌ای و هنری همواره دارای ساختار چندلایه‌ای هستند که هریک از لایه‌ها نقشی خاص در انتقال معنا ایفا می‌کند. در لایه‌ی سطحی یا آشکار، داستان به‌عنوان یک روایت جذاب و قابل پیگیری در حول شخصیت خاصی که درگیر مجموعه‌ای از رویدادهای ویژه است، پیش می‌رود. این لایه اغلب هدفی سرگرم‌کننده و جذاب برای مخاطب دارد. اما در لایه‌ی عمیق‌تر یا ناپیدا، اثر نه‌تنها رویدادهای سطحی را روایت می‌کند، بلکه به‌طور ضمنی و غیرمستقیم در پی القای مفاهیم و دلالت‌های پیچیده‌تری است که به تحلیل‌های انسانی، روابط اجتماعی و یا وضعیت فرهنگی و سیاسی جامعه مرتبط می‌شوند. خلق چنین آثاری مستلزم گزینش دقیق و سازمان‌دهی هوشمندانه‌ی عناصر مختلفِ روایت است تا لایه‌ی دوم، به‌طور مؤثر و پنهان، معانی غیرصریح و ضمنی را به خواننده منتقل کند. از جمله‌ی این عناصر اساسی که در شکل‌دهی و غنای معنایی داستان نقش کلیدی دارند، می‌توان به زمان و مکان اشاره کرد. انتخاب این دو عنصر، زمانی که به‌طور آگاهانه و حساب‌شده انجام می‌شود، می‌تواند ساختار روایی را تقویت کند و خواننده را به یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختی عمیق هدایت کند. در مقابل، انتخاب نامناسب یا تصادفی زمان و مکان نه‌تنها می‌تواند موجب سست‌شدن انسجام ساختاری داستان شود، بلکه تأثیرگذاری آن را به میزان زیادی کاهش خواهد داد. به عبارت دیگر، انتخاب درست زمان و مکان در روایت نه‌تنها به تقویت درک مخاطب از فضا و زمان درونی داستان کمک می‌کند، بلکه امکان ایجاد یک تجربه‌ی چندلایه و معناگرا را فراهم می‌آورد که علاوه بر جذب مخاطب، او را به تأمل در مسائل عمیق‌تر انسانی و اجتماعی نیز وادار می‌سازد. (میرعابدینی، ۱۴۰۰: ج۱، ۶۸)

برای خلق داستانی که زمان و مکان در آن نقش دلالتی و معناساز داشته باشند، باید به نکات خاصی توجه کرد. یکی از این نکات آن است که مکان می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از حالات روحی شخصیت اصلی باشد. در استعاره، چیزی به‌جای چیزی دیگر می‌آید؛ زیرا میان آنها جنبه‌های همسانی وجود دارد. اگر نویسنده قادر باشد مکان را به‌عنوان استعاره‌ای از وضعیت روحی شخصیت به‌کار گیرد، مکان رویدادها به نشانه‌ای غیرمستقیم از روحیات شخصیت تبدیل می‌شود و لایه‌ی دومی از معنا را در داستان ایجاد می‌کند. برای نمونه، در رمان *بوف کور* اثر صادق هدایت، شخصیت اصلی از روحیه‌ای آشفته و منزوی رنج می‌برد. راوی در یک وضعیت روانی پیچیده سرمی‌کند و خود را در وضعیتی میان برزخ و مرگ می‌بیند. او از تماس با دیگران خودداری می‌نماید و در خانه‌ای که همچون تابوتی بسته است، زندگی می‌کند. در این فضا، مکان نه‌تنها محلی برای وقوع رویدادها بلکه بازتابی از درون شخصیت است. برای مثال، راوی در جست‌وجوی اشیای مختلف به زیرزمین خانه‌اش می‌رود و هربار مدتی طولانی در آنجا می‌ماند، که این رفتار خود نمادی از انزوای شخصیت و درون‌گرایی اوست. تصویر مکان‌هایی چون اتاق‌های بسته و پرده‌های کشیده، به‌طور غیرمستقیم حسی از محدودیت و در بندبودن شخصیت را به خواننده منتقل می‌کند. بنابراین، مکان در این داستان به عنصری کارکردی تبدیل می‌شود که با شخصیت‌پردازی گره خورده و معنای دوم را به اثر می‌بخشد. (احمدزاده، ۱۳۹۵: ۳۸)

زمان می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای بازتاب نوع نگرش نویسنده در شخصیت‌پردازی به‌کار رود. انتخاب زمان وقوع رویدادها باید به‌گونه‌ای باشد که دیدگاه ضمنی نویسنده را درباره‌ی شناخت انسان‌ها به‌طور تلویحی به

خواننده منتقل کند. اگر نویسنده به‌مانند رئالیست‌ها بر این باور است که انسان را باید از بیرون شناخت، رویدادهای مهم را در طول روز قرار می‌دهد؛ اما اگر نویسنده به پیروی از نویسندگان مدرنیست معتقد است که باید انسان را براساس درون‌گرایی و فردیت روانی‌اش شناخت، شب را به‌عنوان زمان مناسب انتخاب می‌کند. روز با روشنایی و نور خود تداعی‌گر قابلیت دیدن و شناخت تمامی امور است، در حالی‌که شب با تاریکی‌اش القا می‌کند که محدودیت‌هایی در دیدن وجود دارد و برخی جنبه‌ها از چشم پنهان می‌مانند. (نوربخش، ۱۳۸۱: ۳۰)

در توصیف مکان نیز، ضروری است که علاوه بر حس بینایی، سایر حواس پنجگانه نیز به‌کار گرفته شوند تا تصویری جامع‌تر و ملموس‌تر از فضا ارائه شود. معمولاً وقتی از توصیف مکان سخن به میان می‌آید، این تصور ایجاد می‌شود که تنها ویژگی‌های بصری مکان مدنظر است، به این معنا که مکان چگونه به چشم می‌آید. اما توصیف مؤثر زمانی شکل می‌گیرد که تجربه‌ی بودن در آن مکان و احساس شخصیت‌ها از حضور در آنجا به‌طور مستقیم به خواننده منتقل شود. درواقع؛ داستان‌نویس باید از گرفتارشدن در دام توصیف ادبی و به‌کارگیری زبان پُرطمطراق و مصنوعی پرهیز کند. چنین توصیف‌هایی که اغلب با زبان منشیانه و پُرابهام همراهند، به‌جای ایجاد نزدیکی میان خواننده و فضای داستان، آن را از دنیای روایت جدا کرده و فضایی تصنعی و دور از واقعیت می‌سازند.

به‌طور کلی؛ توصیف زمان و مکان در داستان باید به پیشبرد پیرنگ، شخصیت‌سازی و القای درون‌مایه کمک کند، در غیر این‌صورت بی‌فایده و اضافی خواهد بود. درواقع می‌توان گفت؛ یکی از مشکلات رایج در داستان‌نویسی، زیاده‌گویی در توصیف زمان و مکان است. معمولاً راوی باید به‌طور مختصر به این دو عنصر اشاره کند و در صورت نیاز، جزئیاتی را ارائه دهد، به‌ویژه در داستان‌های رئالیستی که توصیف زمان و مکان جنبه‌ی کارکردی و اهمیت بیشتری دارد و ارتباط مستقیمی با سایر عناصر داستان برقرار می‌کنند.

درنتیجه؛ مطالعه‌ی تطبیقی آثار نویسندگانی مانند صادق هدایت و غاده السمان، نشان‌دهنده‌ی تنوع و خلاقیت در استفاده از عناصر زمان و مکان است که می‌تواند دریچه‌ای تازه به مطالعات ادبی بگشاید.

۲٫۲. بررسی نقش زمان و مکان در جذابیت ادبیات عاشقانه‌ی معاصر؛ *بوف کور* اثر صادق هدایت و *بیروت ۷۵* نوشته‌ی غاده السمان

زمان و مکان در ادبیات عاشقانه‌ی معاصر، فراتر از ابزارهای توصیفی، به عناصر بنیادینی تبدیل می‌شوند که درک عمیق‌تری از واکنش‌های احساسی، موقعیت‌های اجتماعی و ذهنیت شخصیت‌ها ارائه می‌دهند. این دو عنصر، با ایجاد فضایی ملموس، امکان هم‌ذات‌پنداری خواننده را فراهم کرده و بستر مناسبی برای روایت داستان‌های عاشقانه‌ای که در میان بحران‌های روان‌شناختی یا اجتماعی شکل گرفته‌اند، به‌وجود می‌آورند. در *بوف کور* صادق هدایت، زمان و مکان نه‌تنها بستری برای وقوع داستان، بلکه عاملی برای نمایش روان‌پریشی، انزوا و شکست‌های درونی شخصیت اصلی‌اند. در مقابل، *بیروت ۷۵* غاده السمان، با بهره‌گیری از مکان‌پردازی دقیق و زمان تاریخی، روایتی واقع‌گرایانه از عشق، آزادی و رنج در بستر جامعه‌ای بحران‌زده ارائه می‌دهد. این دو اثر، اگرچه از نظر سبک و محتوا تفاوت‌هایی دارند، اما در یک نقطه مشترک‌اند و آن استفاده‌ی هوشمندانه از زمان و مکان برای عمق‌بخشی مفاهیم عاشقانه و اجتماعی، که در نهایت بر جذابیت روایی آنها تأثیر بسزایی گذاشته است.

۱٫۲٫۲. بازتاب نقش زمان و مکان در جذابیت رمان *بوف کور*؛ شاهکار مدرن صادق هدایت

رمان *بوف کور*، اثر صادق هدایت، نویسنده، مترجم و روشنفکر برجسته‌ی ایرانی است که به‌عنوان نخستین رمان مدرن ایرانی شناخته می‌شود. این اثر که در سال ۱۳۱۵، طی سفر هدایت به هندوستان نوشته شده، به زبان‌های

متعددی از جمله انگلیسی و فرانسوی ترجمه شده است. اگرچه این رمان یکی از بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین آثار ادبیات فارسی به شمار می‌رود، اما همچنان نتوانسته به‌اندازه‌ی شایستگی‌اش در دنیای غرب مورد توجه قرار گیرد.

رمان *بوف کور*، داستانی بسیار نو برای زمانه‌ی خود و حتی سال‌ها بعد است؛ به‌طوری‌که منتقدان مختلف از جنبه‌های گوناگون اجتماعی، فلسفی (اعتقاد به مسخ، بدبینی خیامی، مرگ‌اندیشی و اختناق سیاسی)، تاریخی (گرایش به ایران باستان) و روان‌شناختی، به تفسیر آن می‌پردازند. (میرعابدینی، ۱۴۰۰: ج۱، ۶۶)

صادق هدایت، متولد ۱۲۸۱ در تهران، زندگی پر فراز و نشیبی دارد که درنهایت در سال ۱۳۳۰ با خودکشی وی در پاریس به پایان می‌رسد. او از پیروان جدی فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم(۱) و ژان ـ پل سارتر(۲) است و *بوف کور* را می‌توان به نوعی تحت‌تأثیر رمان *تهوع* سارتر دانست. هر دو اثر، خواننده را به دنیایی سرگیجه‌آور، خیالی و تکرارشونده می‌برند، جایی‌که زاویه‌ی دید و روایت به‌طور مداوم تغییر می‌کند. (همایون‌کاتوزیان، ۱۴۰۱: ۱۸۹)

بوف کور که ترکیبی از تصورهای ترسناک به سبک آثار ادگار آلن‌پو(۳) (۱۸۴۹ـ ۱۸۰۹)، الهام‌هایی از *هزار و یک شب* و همچنین عناصری فلسفی و هستی‌شناسانه دارد، خواننده را با حجم زیادی از نمادها و جریان‌های فکری آشنا می‌کند. این اثر، در زمره‌ی بهترین رمان‌های قرن بیستم قرار گرفته است.(۴)

بوف کور، مانند بسیاری از شاهکارهای مدرن ادبیات جهان، از سبکی روایی بهره می‌برد که شباهت زیادی به اعتراف‌نامه‌های ادبی دارد. این نوع روایت، خواننده را به‌تدریج وارد جهان تکان‌دهنده‌ی راوی می‌کند، جایی‌که داستان با جزئیاتی تاریک و روان‌شناختی پیش می‌رود و درنهایت با شوکی ناگهانی به پایان می‌رسد. این سبک، در آثاری همچون دفترهای *مالده لائوریس بریگه* اثر راینر ماریا ریلکه، *سقوط* از آلبر کامو و *خانواده پاسکال دوارته* اثر کامیلو خوسه‌سلا نیز دیده می‌شود. (دریابندری، ۱۳۷۶: ۲۱۹)

در *بوف کور*، راوی که در بخش‌هایی از داستان به‌عنوان نقاش جوانی معرفی می‌شود و در بخش‌هایی دیگر نقش نویسنده‌ای متأهل را ایفا می‌کند، خواننده را با روایتی ذهنی، گسسته و نمادین مواجه می‌سازد. (همان)

بوف کور، به‌عنوان اولین رمان مدرن فارسی، مورد ستایش بسیاری از بزرگان ادبیات جهان قرار می‌گیرد. هنری میلر، نویسنده‌ی آمریکایی، درباره‌ی این کتاب می‌گوید: «بوف کور کتابی است که من آرزو دارم روزی نظیر آن را بنویسم. مانند این داستان در هیچ زبانی ندیده‌ام. آن را واقعاً دوست می‌دارم.» (میلر، ۱۳۴۴: ۷۲۹) رنه لالو، منتقد و نویسنده‌ی فرانسوی نیز معتقد است که این اثر، اهمیت هنر را به معنای اصیل کلمه به‌خوبی بازتاب می‌دهد. همچنین داریوش مهرجویی، فیلم‌ساز ایرانی، این رمان را سرآغازی برای ادبیات مدرن ایران می‌داند و معتقد است: *بوف کور*، به‌عنوان نخستین اثر ادبیات مدرن ایرانی، ادامه‌ی جریانی است که یک قرن‌ونیم پیش در اروپا با ظهور انسان خودآگاه و طرح مسئله‌ی سرنوشت بشری، آغاز شد.» (مهرجویی، ۱۳۷۳: ۶۵)

در رمان *بوف کور*، زمان و مکان نه‌تنها به‌عنوان عناصر روایی، بلکه به‌مثابه‌ی عناصر کارکردی و معناساز در خدمت عمق‌بخشی به روایت و القای فضای وهم‌آلود داستان می‌باشند. در عین‌حال، توصیف‌های هدایت از مکان و زمان، چنان در لایه‌های ذهنی و نمادین داستان تنیده شده‌اند که گاه ابهام‌آلود به نظر می‌رسند.

۱.۱.۲.۲. تحلیل عنصر زمان در روایت داستانی *بوف کور*

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی عنصر زمان در *بوف کور*، غیرخطی‌بودن آن است. هدایت با شکستن توالی زمانی، خواننده را در دنیایی از خاطره‌های پراکنده، پندارهای وهم‌آلود و سفرهای ذهنی راوی غوطه‌ور می‌کند. زمان در

این اثر، تابعی از ذهن راوی است و از منطق معمول داستان‌گویی پیروی نمی‌کند. این نوع زمان‌بندی، به‌طور مستقیم آشفتگی‌های درونی و روان‌شناختی شخصیت اصلی را بازتاب می‌دهد.

زمان در *بوف کور*، به‌عنوان ابزاری برای القای حس نوستالژی و زوال به‌کار می‌رود. هدایت، از طریق بازگشت‌های پی‌درپی به گذشته، حسرت و اندوه راوی نسبت به شکوه ازدست‌رفته‌ی شهر ری و فرهنگ ایرانی را برجسته می‌کند. این حسرت، نه‌تنها در توصیف‌های تاریخی داستان، بلکه در لحن کلی روایت نیز نمایان است. به‌عنوان مثال، توصیف جاده‌ی شاه عبدالعظیم و یادآوری شکوه گذشته، نشان‌دهنده‌ی تضاد میان گذشته‌ی پرافتخار و حال زوال‌یافته است. درواقع؛ زمان در *بوف کور*، بیشتر از آنکه به‌صورت عینی ارائه شود، حالتی ذهنی و درونی دارد. این زمان، تابع جریان ذهن راوی است که از یک لحظه به لحظه‌ای دیگر می‌پرد و توالی مشخصی ندارد و به‌اصطلاح، جریان سیال‌ذهن خوانده می‌شود. این امر، خواننده را در وضعیت روانی راوی شریک می‌کند و حس گم‌گشتگی و بی‌زمانی را به او القا می‌نماید.

اگرچه هدایت از زمان ذهنی و غیرخطی استفاده می‌کند، اما نشانه‌هایی از زمان تاریخی نیز در متن وجود دارد. برای مثال، توصیف دوره‌ی قاجار و درختان کنار جاده که به دوران ناصرالدین‌شاه بازمی‌گردند، به خواننده کمک می‌کند تا ریشه‌های زمانی وقایع را درک کند. بااین‌حال، این نشانه‌ها به‌گونه‌ای در متن تنیده شده‌اند که زمان واقعی و خیالی، درهم می‌آمیزند. (نوربخش، ۱۳۸۱: ۸۰۲) در این رمان، زمان به‌صورت استعاره‌ای از بی‌زمانی عمل می‌کند. درواقع؛ زمان، نه لحظه‌ای خاص، بلکه مفهومی انتزاعی است که به بازتاب تضاد میان گذشته و حال و حسرت راوی برای بازگشت به دوران شکوه گذشته اختصاص دارد. به همین‌دلیل، خواننده در این رمان، همواره میان حال، گذشته و خیال در حرکت است و هیچ‌گاه به یک زمان مشخص و قطعی دست نمی‌یابد.

بنابراین؛ عنصر زمان در *بوف کور* صادق هدایت، به‌عنوان یکی از عناصر کلیدی داستان، بازتابی از علاقه‌ی عمیق نویسنده به تاریخ و فرهنگ گذشته‌ی ایران است. هدایت، با توجهی وسواس‌گونه به شکوه و عظمت ازدست‌رفته‌ی ایران، به‌ویژه شهر ری، تلاش می‌کند این حسرت تاریخی را در قالبی نمادین و هنری به‌تصویر بکشد. روایت‌های راوی از فضای گذشته، با دقت و جزئیات قابل‌توجه، نه‌تنها نشان‌دهنده‌ی پیوند او با گذشته، بلکه بیانگر تلاش برای بازنمایی هویتی گمشده است. این توصیف‌ها، با تکیه بر نشانه‌های تاریخی، خواننده را به سفری ذهنی میان قرن‌های مختلف می‌برد و ارتباط میان فرهنگ کهن و حال زوال‌یافته را آشکار می‌سازد. این دیدگاه، زمان را به عنصری استعاری تبدیل می‌کند که از بیان رویدادها فراتر رفته و به مفهومی احساسی و هویتی، تبدیل می‌شود.

درنتیجه؛ رمان *بوف کور*، با حرکت میان زمان‌های مختلف و روایت غیرخطی، نه‌تنها داستانی جذاب و تأمل‌برانگیز است، بلکه عنصر زمان را به ابزاری جدال‌آمیز برای بازنمایی پیچیدگی‌های ذهنی و عاطفی راوی، تبدیل می‌کند. سفر ذهنی راوی به گذشته‌های خیالی و واقعی، آشفتگی و حسرت او را نسبت به زوال شکوه گذشته، به‌خوبی آشکار می‌کند. انتخاب آگاهانه‌ی هدایت از دوره‌های تاریخی مانند سده‌های دهم و چهارده، در کنار نشانه‌های به‌کاررفته در متن، نشان‌دهنده‌ی نگاه دقیق و معنادار نویسنده به عنصر زمان است. این اثر، با خلق فضایی درهم‌تنیده از زمان‌های مختلف، مخاطب را به چالشی فکری و احساسی دعوت می‌کند که بازخوانی هویت، تاریخ و روان انسان را ممکن می‌سازد.

۲،۱،۲،۲. تحلیل عنصر مکان در روایت داستانی *بوف کور*

در *بوف کور*، مکان تنها فضایی فیزیکی نیست، بلکه استعاره‌ای از حالات روانی راوی است. هدایت، از طریق توصیف مکان‌هایی مانند خانه‌ی راوی، زیرزمین، و جاده‌ی شاه عبدالعظیم، انزوای شخصیت اصلی و آشفتگی

درونی او را به‌تصویر می‌کشد. برای مثال، خانه‌ی راوی که فضایی بسته و محصور دارد و پرده‌های آن همیشه کشیده شده‌اند، نمادی از دنیای محدود، تاریک و بسته‌ی ذهنی اوست. این مکان، نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی اضطراب و یأس شخصیت است، بلکه به خواننده حس خفقان و بی‌پناهی منتقل می‌کند. زیرزمین نیز که راوی بارها به آنجا بازمی‌گردد، مکانی نمادین برای ناخودآگاه است. زیرزمین، جایی برای گریز از واقعیت بیرونی و مواجهه با زوایای پنهان و تاریک ذهن راوی است. این مکان، در بسیاری از متون ادبی به‌عنوان نشانه‌ای از ورود به لایه‌های عمیق‌تر روان و آگاهی، استفاده می‌شود. بنابراین؛ هدایت، با بهره‌گیری از مکان‌های واقعی فرهنگی و تاریخی مانند شاه عبدالعظیم و جاده‌های اطراف آن، پیوندی میان زمان گذشته و حال برقرار می‌کند. توصیف درختان کنار جاده، که میراث سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا هستند، نمادی از تقلید ناقص از مدرنیزاسیون است. این مکان‌ها، علاوه بر نمایش جغرافیای تاریخی ری، حسرت گذشته‌ی باشکوه ایران را نیز به‌تصویر می‌کشند.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی مکان در *بوف کور*، تلفیق واقعیت و خیال است. مکان‌هایی که در ظاهر واقعی‌اند، با عناصری وهم‌آلود و غیرطبیعی (مکان‌های سوررئال و اثیری) ترکیب می‌شوند. به‌عنوان مثال، درختان «توسری‌خورده و نفرین‌زده» و «خانه‌های خاکستری‌رنگ» و تاریک کنار جاده، فضایی اثیری و فراواقعی ایجاد می‌کنند. این مکان‌ها، مخاطب را در مرز میان خواب و بیداری، واقعیت و توهم نگه می‌دارند. (هدایت، ۱۴۰۰: ۲۷_ ۲۶)

> **«مه غلیظ اطراف جاده را گرفته بود .کالسکه با سرعت و راحتی مخصوص از کوه و دشت و رودخانه می‌گذشت. اطراف من یک چشم‌انداز جدید و بی‌مانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم. درخت‌های عجیب و غریب توسری‌خورده‌ی نفرین‌زده از دو جانب جاده پیدا که از لابه‌لای آن خانه‌های خاکستری‌رنگ به اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد. نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد، شاید برای سایه‌ی موجودات اثیری، این خانه‌ها درست شده بود... .» (هدایت .۱۴۰۰: ۲۷-۲۶)**

مکان در این رمان نه‌تنها به القای فضای داستان کمک می‌کند، بلکه عاملی برای پیشبرد روایت است. مثلاً سفر به شاه عبدالعظیم، که در ذهن راوی به‌گونه‌ای اسطوره‌ای و هولناک ترسیم شده، نمادی از سفر به درون و برخورد با حقیقت‌های دردناک زندگی است. این توصیف‌ها، مخاطب را وارد لایه‌های عمیق‌تر داستان می‌کند و به تجربه‌ای حسی و فکری تبدیل می‌سازد. بنابراین؛ عنصر مکان در *بوف کور*، فراتر از یک بستر فیزیکی عمل می‌کند و به‌عنوان عنصری نمادین، به بازتاب روان آشفته و حس انزوای شخصیت اصلی می‌پردازد. هدایت، با توصیف‌هایی دقیق و درعین‌حال وهم‌آلود، فضایی خلق می‌کند که نه کاملاً واقعی است و نه کاملاً خیالی. خانه‌ی راوی، با دیوارهای بسته و پرده‌های کشیده، نمادی از دنیای محصور و محدود ذهن اوست. این مکان‌ها، از جمله خانه، زیرزمین و حتی جاده‌ی منتهی به شاه عبدالعظیم، بازتاب‌دهنده‌ی وضعیت روانی و اجتماعی راوی هستند. برای مثال، زیرزمین خانه، به‌عنوان جایی تاریک و مرموز، استعاره‌ای از ناخودآگاه و بخشی پنهان از وجود راوی است که او بارها برای یافتن حقیقت یا فرار از واقعیت به آن پناه می‌برد. این مکان‌ها، نه‌تنها محیطی برای رخدادهای داستانی، بلکه ابزاری برای عمق‌بخشی به روایت و تقویت پیام‌های روان‌شناختی می‌باشند.

درنتیجه؛ هدایت با بهره‌گیری از جغرافیای تاریخی شهر ری و توصیف‌های برگرفته از دوران قاجار، حسرت و اندوه راوی نسبت به شکوه ازدست‌رفته‌ی گذشته را به‌تصویر می‌کشد. توصیف جاده‌ی شاه عبدالعظیم و درختان

کاشته‌شده در حاشیه‌ی آن، نمادی از تقلید ناقص از مدرنیته است که به‌جای القای پیشرفت، سرما و زوال را تداعی می‌کند. این مکان‌ها، که ترکیبی از واقعیت تاریخی و خیال هستند، در فضایی سوررئال و اثیری به نمایش درمی‌آیند؛ فضایی که مخاطب را در مرز میان واقعیت و وهم، نگه می‌دارد. مکان در *بوف کور*، علاوه بر القای حس انزوا و وهم، به ابزاری برای نقد اجتماعی و بیان تضاد میان گذشته‌ی پرافتخار و حال زوال‌یافته تبدیل می‌شود. این استفاده‌ی چندلایه از مکان، آن را به یکی از مؤثرترین عناصر در ساختار نمادین و روایی رمانِ *بوف کور*، تبدل می‌کند.

۲,۲,۲. بازتاب نقش زمان و مکان در جذابیت رمان *بیروت ۷۵*؛ شاهکار اجتماعی غاده السمان

زبان و ادبیات عرب، با عمق و ظرافت بی‌نظیر خود، همواره توانسته است افق‌های جدیدی در بیان احساسات و عواطف انسانی بگشاید. واژگان عربی، با دایره‌ی گسترده و بی‌شمار خود، اگرچه شفاف و صریح به نظر می‌رسند، اما عمقی شگفت‌انگیز و استعاری دارند که گاه معنایی فراتر از ظاهرشان القا می‌کنند. ادبیات عرب این قدرت را دارد که در لحظه‌ای ما را عاشق معشوقی کند که هیچ وجود خارجی ندارد؛ گویی شاعران و نویسندگان عرب، موهبت‌هایی الهی‌اند که توانسته‌اند احساسات انسانی را به عالی‌ترین شکل بازنمایی کنند. در این بخش از پژوهش، به معرفی مختصر غاده السمان، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان و شاعران دنیای عرب و *بیروت ۷۵*، اثر تأثیرگذار او می‌پردازیم.

غاده السمان، نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگار سوری، یکی از چهره‌های شاخص ادبیات معاصر عرب است. او که از دهه‌ی شصت میلادی وارد عرصه‌ی نویسندگی می‌شود، از بنیان‌گذاران شعر نو در ادبیات عرب به‌شمار می‌رود. تاکنون بیش از چهل‌وپنج اثر از او شامل رمان‌ها، دیوآنهای شعر، مجموعه داستان‌ها و مقالات منتشر شده است. از مشهورترین آثار او می‌توان به رمان‌های *بیروت ۷۵* و *کابوس‌های بیروت* اشاره کرد. نخستین رمان او، *بیروت ۷۵*، در سال ۱۹۷۴ منتشر می‌شود و به شرح اوضاع اجتماعی و سیاسی بیروت می‌پردازد. این اثر، که نقطه‌ی عطفی در ادبیات داستانی معاصر عرب محسوب می‌شود، نگاهی تند و انتقادی به بحران‌های جامعه‌ی لبنان دارد.

غاده السمان، با نگاهی فلسفی و بینشی اسطوره‌ای، مفاهیمی همچون زمان، انتظار، آزادی و سرگشتگی را در آثارش بازتاب می‌دهد. او به زمان، نه به‌عنوان یک خط مستقیم، بلکه به‌صورت دایره‌ای می‌نگرد؛ چرخه‌ای که آغاز و پایانی ندارد و مفاهیمی چون گذشته‌ی بازگشتنی، حال تکراری و آینده‌محوری در آن تکرار می‌شود. (شهرستانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۶)

غاده السمان در سروده‌هایش برای بیان اعتراض‌های خود به بی‌عدالتی‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بهره می‌گیرد و آثارش بازتاب‌دهنده‌ی دردها و چالش‌های دنیای عرب است. او شاعری است که عشق به آزادی، چه در معنای شخصی و چه در معنای اجتماعی، محور بسیاری از سروده‌هایش می‌باشد. این عشق به آزادی تا جایی پیش می‌رود که هجرت از سرزمین مادری‌اش را نیز برای دستیابی به آن ضروری می‌داند. در اشعاری مانند «لاتسلنی عن وطنی»، او، وطن، عشق و هویت را با مفاهیمی همچون غربت، فراموشی و آزادی گره می‌زند و زنی آزاده را به‌تصویر می‌کشد که رهایی از قیدوبندها را مهم‌ترین خواسته‌ی خود می‌داند:

«لاتسلنی عن وطنی ... ربما کان اسمه: اوراقی .../ **لاتسلنی عن حبیبی ... ربما کان اسمه: النسیان ...**/**لاتسلنی عن ابی ... ربما کان اسمه : الغربه ...** / **لاتسلنی عن امی ... وحدها اعرفها جیدا ... و اسمها الحریه»**؛ (از وطن جویا مشو... باشد که نامش، ورق‌هایم باشد ... / از معشوقم مپرس ... چه بسا که نامش، فراموشی است ... /

نام پدرم را مپرس ... چه بسا که نامش، غربت است .../ از مادرم مپرس ... تنها او را خوب می شناسم / نامش آزادی است ...) (السمان، ۱۳۹۷: ۸۴)

نگاه اسطوره‌ای غاده به عشق و زمان، در شعرهایی مانند «هزار سال است که دوستت می‌دارم» از *کتاب زنی عاشق در میان دوات*، به‌روشنی دیده می‌شود؛ جایی‌که عشق به‌عنوان مفهومی ازلی و فراتر از زمان و مکان بازنمایی شده است. اشعار غاده السمان، آمیزه‌ای از اعتراض، عشق و اسطوره است که در هر کلمه، زنی آزاداندیش و جسور را تجلی می‌کند:

ـ «هزارسال است که دوست‌ات می‌دارم!/ من، چونان تو،/ از نخستین گزش، به عشق ایمان نمی‌آورم،/ اما می‌دانم که ما پیش‌تر،/ یک‌دیگر را دیدار کرده‌ایم،/ به روزگاران، در میان افسانه‌ای راستین./ و ما دوچهره، یک‌دیگر را در آغوش فشردیم،/ بر گستره‌ی آب‌های ابدی./ سایه‌ات، پیوسته، به سایه‌ی من می‌پیوندد/ در گذر روزگاران/ در میان آینه‌های ازلی و مرموز عشق/ من همواره از تو سرشارم،/ در خلوت قرن‌های پیاپی ...» (السمان،۱۴۰۰: ۲۸)

ایرانیان اغلب غاده السمان را به‌عنوان شاعر می‌شناسند، اما در دنیای عرب، او بیشتر به‌خاطر رمان‌ها و مقالات اجتماعی‌اش شناخته می‌شود. غاده، در آثارش، با جسارت تمام به مسائل زنان، آزادی‌های فردی و نقد ساختارهای سنتی جامعه‌ی عرب می‌پردازد. او که در خانواده‌ای فرهیخته و علاقه‌مند به ادبیات پرورش می‌یابد، نگرش ادبی و اجتماعی خود را مدیون تربیت خانوادگی، تحصیل در رشته‌ی ادبیات و سفرهای متعدد به اروپا می‌داند. (السمان، ۱۳۹۳: ۱۰)

نخستین مجموعه داستان غاده السمان با نام *چشمانت سرنوشت من* است در سال ۱۹۶۳ منتشر می‌شود. اثر شاخص او، *به تو اعلان عشق می‌کنم* (۱۹۷۶)، جایگاه او را به‌عنوان نویسنده‌ای فمینیست در جهان عرب تثبیت می‌کند. آثار او، هر چندگاه به مسائل جنسیت و زنان می‌پردازد، اما هرگز به‌دنبال بهره‌برداری از موضوعات جنسی نیست و بیشتر بر بیان رنج‌ها، عشق‌ها و کشمکش‌های انسانی تمرکز دارد. همین نگاه عمیق و انسانی است که او را از بسیاری از نویسندگان هم‌عصرش، متمایز می‌کند. درواقع؛ غاده السمان، در قصه‌ها و رمان‌هایش، همواره به رنج‌ها و کشمکش‌های مردم لبنان و کشورهای عرب می‌پردازد. او که از جامعه‌ای سنتی و مردسالار برآمده، به‌عنوان صدایی جسور و پیشرو، احساسات زنانه و تفکرات اجتماعی‌اش را در قالبی بدیع و تأثیرگذار بیان می‌کند. هرچند در آثار او جنسیت یکی از تم‌های اصلی است، اما این موضوع همواره در خدمت داستان‌پردازی و شخصیت‌سازی قرار گرفته و هیچ‌گاه ابزاری سطحی برای جلب توجه نبوده است.

بیروت ۷۵، نخستین رمان بلند غاده السمان، اثری است که در قالب اجتماعی ـ سیاسی نگاشته شده و توانسته است تصویری عمیق و نمادین از اوضاع لبنان در آستانه‌ی جنگ داخلی ارائه دهد. این اثر، با بهره‌گیری از زبانی جسورانه و روایتی هنرمندانه، زندگی افرادی را به‌تصویر می‌کشد که در جست‌وجوی آزادی، رفاه و برآورده‌شدن رویاهای خود راهی بیروت می‌شوند، اما با شهری مملو از تضاد، تبعیض و بی‌عدالتی مواجه می‌گردند. غاده السمان، در این رمان، بیروت را هم‌زمان به‌عنوان شهری اغواگر و عروس خاورمیانه و نیز به‌عنوان نمادی از فروپاشی اجتماعی و سیاسی به‌تصویر می‌کشد. درواقع؛ این اثر، با رویکردی نمادین، زندگی و تکاپوی انسان عرب در مواجهه با چالش‌های مدرن را بازگو می‌کند.

۱.۲.۲.۲. تحلیل عنصر زمان در روایت داستانی *بیروت ۷۵*

عنصر زمان در *بیروت ۷۵* به‌طور مستقیم با شرایط تاریخی و اجتماعی لبنان در آستانه‌ی جنگ داخلی و دوره‌ی پرآشوب ۱۹۷۵، پیوند دارد. غاده السمان، با دقتی هنرمندانه، زمانی را انتخاب می‌کند که یکی از بحرانی‌ترین و پرتضادترین دوره‌های تاریخ لبنان است. این زمانه، همراه با فساد سیاسی، شکاف‌های طبقاتی، تبعیض‌های اجتماعی و بحران‌های فرهنگی، به بستری برای روایت داستان تبدیل شده است. زمان تاریخی این اثر، بازتابی از دوره‌ای است که در آن جامعه‌ی لبنان، همچون بسیاری از کشورهای عربی، میان سنت و مدرنیته گرفتار شده و به‌سوی سقوط و ویرانی پیش می‌رود.

غاده السمان، با قراردادن داستان در سال‌های منتهی به جنگ داخلی، توانسته است فضای متشنج و پرآشوب آن زمان را با جزئیات دقیق و هنرمندانه به‌تصویر بکشد. توصیف‌هایی از وضعیت اجتماعی، خیابان‌های ناآرام و زندگی مردمی که در هراس و ناامیدی روزگار می‌گذرانند، نشان‌دهنده‌ی این است که زمان در این رمان، نه‌تنها یک عنصر پس‌زمینه‌ای، بلکه ابزاری برای نمایش بحران‌های اجتماعی و سیاسی است.

در *بیروت ۷۵*، زمان به‌گونه‌ای طراحی شده که حس زوال و فروپاشی را القا می‌کند. روایت، در زمانی کوتاه اما پرتنش رخ می‌دهد که این خود نمادی از شدت و سرعت فروپاشی اجتماعی و سیاسی لبنان است. غاده السمان، با استفاده از زمان محدود و توالی سریع رخدادها، نشان می‌دهد که چگونه جامعه‌ی لبنان در یک بازه‌ی کوتاه به سمت جنگ داخلی و ویرانی حرکت می‌کند. شخصیت‌های داستان نیز، همچون قربانیانی هستند که در چرخه‌ای از امید و ناامیدی گرفتار شده‌اند. زمان، به‌صورت استعاری، بازتاب‌دهنده‌ی وضعیت جامعه‌ای است که به‌جای پیشرفت و شکوفایی، به‌سوی سقوط حرکت می‌کند. این حس زوال، با توصیف‌های پی‌درپی از زندگی روزمره‌ی شخصیت‌ها و محیط اطراف آنها، تقویت می‌شود.

در کنار زمان تاریخی، زمان ذهنی و روان‌شناختی نیز نقشی مهم در این رمان ایفا می‌کند. غاده السمان، با استفاده از روایت‌های درونی شخصیت‌ها، زمانی را بازنمایی می‌کند که به‌طور مستقیم با تجربه‌های فردی و عاطفی آنها پیوند دارد. شخصیت‌هایی که با امید و رویا به بیروت آمده‌اند، به‌سرعت در مواجهه با واقعیت‌های تلخ این شهر، حس گذر سریع و بی‌ثمر زمان را تجربه می‌کنند. به‌عنوان مثال، فرح و یاسمینه، دو شخصیت زن داستان، در مواجهه با تبعیض‌های جنسیتی و نابرابری‌های اجتماعی، به‌سرعت آرزوهای خود را از دست می‌دهند. زمان در این بخش از داستان، به‌گونه‌ای روایت می‌شود که گویی لحظات زندگی شخصیت‌ها در بیروت، نه‌تنها گذرا، بلکه بی‌ثمر و بی‌معناست.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی زمان در *بیروت ۷۵*، استفاده‌ی آن برای پیش‌بینی آینده‌ی تاریک لبنان است. غاده السمان، با دقت در انتخاب نشانه‌های زمانی و اشاره به شرایط اجتماعی و سیاسی، وقوع جنگ داخلی را پیش‌بینی می‌کند. این پیش‌بینی که به‌گونه‌ای نمادین در رفتار شخصیت‌ها و وضعیت بیروت منعکس شده، به رمان، عمقی دوچندان می‌بخشد. زمان در این رمان، نه‌تنها به بازنمایی حال و گذشته می‌پردازد، بلکه نگاهی هشداردهنده به آینده دارد. درواقع؛ زمان در *بیروت ۷۵*، گاه به‌عنوان ابزاری برای بازگشت به گذشته و بازتاب حسرت برای آنچه از دست رفته، عمل می‌کند. در میان روایت داستان، نشانه‌هایی از گذشته‌ی شکوه‌مند لبنان و آرزوهای از دست‌رفته‌ی مردم این کشور دیده می‌شود. این تقابل میان گذشته و حال، یکی از تم‌های اصلی رمان است که به‌خوبی بحران هویتی جامعه‌ی لبنان را آشکار می‌سازد. از سویی دیگر؛ زمان، در این رمان، همواره در حال حرکت به‌سوی تراژدی است و تأثیر آن بر شخصیت‌ها به‌خوبی نمایان است. روایت داستان که در بازه‌ای کوتاه رخ می‌دهد، سرنوشت غم‌انگیز شخصیت‌ها را در پس‌زمینه‌ای از تحولات اجتماعی و سیاسی نمایش می‌دهد. این زمان کوتاه، با شدت و

پیچیدگی رویدادها، تأثیرات تخریب‌کننده‌ی شرایط تاریخی و اجتماعی را بر شخصیت‌ها برجسته‌تر می‌کند. درنتیجه؛ غاده السمان، با بهره‌گیری از عنصر زمان به‌عنوان ابزاری برای نمایش زوال و فروپاشی، توانسته است بحران‌های جامعه‌ی عرب را در قالبی هنرمندانه و تأثیرگذار به‌تصویر بکشد. زمان در این رمان، هم نمادی از سقوط جامعه‌ی لبنان است و هم ابزاری برای هشدار به آینده‌ای تاریک که در پیش است.

۲,۲,۲,۲. تحلیل عنصر مکان در روایت داستانی *بیروت ۷۵*

مکان در *بیروت ۷۵*، یکی از مؤثرترین عناصر در روایت است که به‌گونه‌ای نمادین برای بازنمایی زوال اجتماعی و سیاسی لبنان به‌کار رفته است. غاده السمان، با توصیف‌های دقیق و گاه تلخ از شهر بیروت، تصویری دوگانه از این شهر ارائه می‌دهد. از یک‌سو، بیروت به‌عنوان عروس خاورمیانه، نمادی از شکوه، زیبایی و اغواگری به‌تصویر کشیده می‌شود و از سوی‌دیگر، فساد، تبعیض و بی‌عدالتی‌های ساختاری آن را به شهری شکست‌خورده و ویران تبدیل می‌کند. این تضادها که در تمام زوایای مکانِ روایت وجود دارند، بازتاب‌دهنده‌ی واقعیت‌های تلخ جامعه‌ی لبنان در آستانه‌ی جنگ داخلی هستند. برای مثال، بیروت در نگاه شخصیت‌ها، شهری است که آنها را به‌سوی خود می‌خواند و وعده‌ی دستیابی به رویاهایشان را می‌دهد، اما این وعده‌ها در واقع چیزی جز سراب نیستند. شخصیت‌های داستان، پس از ورود به این شهر، با مکانی پر از آشفتگی، نابرابری و بی‌عدالتی مواجه می‌شوند که آنها را به بی‌حرکتی و سرخوردگی می‌کشاند. غاده السمان، با توصیف دقیق خیابان‌ها، محله‌های ویران و خانه‌های تخریب‌شده، بیروت را به نمادی از رویای شکست‌خورده‌ی جهان عرب، تبدیل می‌کند.

بیروت، در این رمان، نه‌تنها مکانی فیزیکی بلکه عرصه‌ای اجتماعی است که تضادهای طبقاتی، نابرابری‌های جنسیتی و فساد سیاسی را آشکار می‌سازد. در این شهر، ثروتمندان و فرادستان در رفاه و آسایش زندگی می‌کنند، در حالی‌که قشر فرودست و مهاجران در فقر، درماندگی و بحران‌های اجتماعی گرفتار شده‌اند. توصیف محله‌های اشرافی در کنار محله‌های فقیرنشین، تصویری دقیق و ملموس از فاصله‌ی طبقاتی در لبنان ارائه می‌دهد. این تضادها، درنهایت، بیروت را به صحنه‌ای از شکستِ امیدها و رویاها تبدیل می‌کند. (صفارزاده، ۱۳۹۲: ۱۰)

بنابراین؛ مکان در سرنوشت شخصیت‌های رمان *بیروت ۷۵*، نقشی اساسی دارد. درواقع؛ هریک از شخصیت‌های داستان، با انگیزه‌ای خاص راهی بیروت می‌شوند و این شهر را مکانی برای برآوردن آرزوهای خود می‌پندارند. اما بیروت، به‌جای برآورده‌کردن این خواسته‌ها، سرنوشتی تراژیک برای آنها رقم می‌زند. غاده السمان، با استفاده از مکان به‌عنوان عنصری معناساز، سرنوشت شخصیت‌ها را به فضای بیروت گره می‌زند. برای مثال، خیابان‌ها و محله‌های بیروت، که گاه نماد اغواگری و گاه نماد زوال هستند، همواره شخصیت‌ها را به سقوط و سرخوردگی سوق می‌دهند.

غاده السمان، که خود در بیروت زندگی کرده و تجربه‌ی جنگ و ویرانی این شهر را از نزدیک درک می‌کند، توانسته با دقت و جزئیات، فضایی زنده و باورپذیر از این مکان خلق کند. تجربه‌ی فردی نویسنده، به او این امکان را می‌دهد که بیروت را نه‌تنها به‌عنوان یک شهر، بلکه به‌عنوان موجودیتی زنده و پویا به‌تصویر بکشد. خیابان‌های سرد و خاموش، خانه‌های ویران و فضای حاکم بر این شهر، حس بی‌پناهی و اضطراب را به‌خوبی به خواننده منتقل می‌کنند. درواقع؛ بیروت، در این رمان، نه‌تنها نمایانگر بحران‌های اجتماعی و سیاسی لبنان، بلکه نمادی از زوال و فروپاشی جهان عرب است. غاده السمان، با انتخاب این شهر به‌عنوان صحنه‌ی اصلی داستان، توانسته است بحران‌های گسترده‌تر دنیای عرب، از جمله فساد، نابرابری و تبعیض را به‌تصویر بکشد. (کاکایی، ۱۳۸۰: ۳۰) درواقع؛ بیروت در *بیروت ۷۵*، هم شهری رویایی است و هم کابوسی ترسناک. شخصیت‌های داستان، در ابتدا این

شهر را مکانی برای رسیدن به رویاهای خود می‌بینند. اما به‌مرور، این رویا به کابوسی تبدیل می‌شود که آنها را در خود می‌بلعد. این دوگانگی که در تمام توصیف‌های مکانی رمان وجود دارد، نه‌تنها به روایت عمق می‌بخشد، بلکه خواننده را نیز درگیر تجربه‌ی این تضادها می‌کند. درنتیجه؛ عنصر مکان در *بیروت ۷۵*، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های این رمان، نه‌تنها بستری برای روایت داستان، بلکه عنصری معناساز و نمادین است که زوال اجتماعی و سیاسی لبنان را بازتاب می‌دهد. غاده السمان، با توصیف دقیق و گاه تلخ از بیروت، شهری خلق می‌کند که هم رویا و هم کابوس است؛ شهری که هم وعده‌ی آزادی و رفاه می‌دهد و هم سرنوشت شخصیت‌ها را به سقوط می‌کشاند. مکان در این رمان، با ارائه‌ی تضادها و کشمکش‌های جامعه‌ی عرب، به عنصری کلیدی برای درک پیام‌های عمیق اجتماعی و سیاسی اثر تبدیل می‌شود.

***

بوف کور صادق هدایت و *بیروت ۷۵* نوشته‌ی غاده السمان، هر دو با استفاده‌ی هوشمندانه از عناصر زمان و مکان، توانسته‌اند روایت‌هایی عمیق، نمادین، جذاب و تأثیرگذار خلق کنند که فراتر از چارچوب داستانی، به بازتاب بحران‌های روانی، اجتماعی و تاریخی جامعه‌ی خود می‌پردازند.

در *بوف کور*، مکان‌هایی مانند خانه‌ی راوی، زیرزمین و جاده‌های اطراف، به بازتابی از آشفتگی درونی و انزوای روانی شخصیت اصلی تبدیل می‌شوند؛ درحالی‌که در *بیروت ۷۵*، شهر بیروت به‌عنوان نمادی از شکوه و زوال جامعه‌ی لبنان، بستری برای نمایش تضادها و شکاف‌های اجتماعی است. مکان در هر دو اثر، به‌گونه‌ای نمادین است؛ در *بوف کور*، مکان به استعاره‌ای از ناخودآگاه و روان آشفته‌ی شخصیت تبدیل شده و در *بیروت ۷۵*، مکان، نماینده‌ی سقوط اجتماعی و سیاسی یک جامعه‌ی بحران‌زده است.

عنصر زمان نیز در هر دو اثر نقشی فراتر از چارچوب داستانی دارد. در بوف کور، زمان غیرخطی و ذهنی، آشفتگی روانی شخصیت اصلی را بازنمایی می‌کند و خواننده را میان گذشته، حال و تصور ذهنی شخصیت سرگردان نگه می‌دارد. در مقابل، زمان در *بیروت ۷۵*، با پرداختن به مقطعی خاص از تاریخ لبنان، هم بازتاب‌دهنده‌ی فروپاشی اجتماعی و هم هشداردهنده به آینده‌ای تاریک است. هر دو رمان، با ترکیب زمان و مکان به‌عنوان عناصری معناساز و چندلایه، موفق به خلق فضایی تأثیرگذار می‌شوند که خواننده را نه‌تنها با داستان، بلکه با مفاهیم عمیق‌تر روان‌شناختی و اجتماعی مواجه می‌کند. این بهره‌گیری خلاقانه از زمان و مکان، جذابیت ادبی و ماندگاری این دو اثر را در میان شاهکارهای ادبیات جهان، تضمین می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی نقش زمان و مکان در جذابیت دو اثر برجسته‌ی معاصر فارسی و عربی، *بوف کور* صادق هدایت و *بیروت ۷۵* غاده السمان، تلاش می‌کند تا نشان دهد چگونه این عناصر، فراتر از کارکردهای روایی معمول، به جذابیت و عمق معنایی این دو شاهکار ادبی کمک می‌کنند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در *بوف کور*، مکان‌هایی مانند خانه‌ی راوی، زیرزمین و جاده‌های اطراف، نه‌تنها محیطی فیزیکی برای رخدادهای داستان، بلکه استعاری و نمادین نیز می‌باشند و بازتابی از آشفتگی روانی، انزوا و ترس‌های درونی شخصیت اصلی هستند. این مکان‌های وهم‌آلود، تیره و سوررئال، به‌ویژه زیرزمین خانه، استعاره‌ای از ناخودآگاه و تاریکی ذهن راوی‌اند که به کشمکش‌های روان‌شناختی او عمق می‌بخشند. زمان نیز در این اثر، به‌صورت ذهنی و غیرخطی طراحی شده است؛ این گسست‌های زمانی، تضاد میان گذشته، حال و تصورات راوی را به نمایش

گذاشته و خواننده را درگیر فضای وهم‌آلود و متناقض داستان می‌کند. این ترکیب، مفاهیم فلسفی و روان‌شناختی داستان را تقویت کرده و آن را به اثری پیچیده و ماندگار در ادبیات معاصر ایران، تبدیل می‌کند.

از سوی‌دیگر، در *بیروت ۷۵*، عنصر مکان با انتخاب شهر بیروت به‌عنوان صحنه‌ی اصلی داستان، بازتاب‌دهنده‌ی زوال و بحران‌های جامعه‌ی لبنان در آستانه‌ی جنگ داخلی است. بیروت، در این اثر، از یک‌سو به‌عنوان عروس خاورمیانه، نماد زیبایی و اغواگری است و از سوی‌دیگر، با نمایش تبعیض طبقاتی، فساد سیاسی و اجتماعی، به نمادی از شکست و فروپاشی تبدیل می‌شود. توصیف‌های دقیق غاده السمان از محله‌های ویران، خانه‌های تخریب‌شده و خیابان‌های پر از هراس، فضایی ملموس از جامعه‌ای در آستانه‌ی فروپاشی ارائه می‌دهد. زمان نیز در این اثر به‌صورت تاریخی و نمادین است. نویسنده، با انتخاب مقطعی بحرانی از تاریخ لبنان، نه‌تنها وضعیت اجتماعی و سیاسی این کشور را بازتاب داده، بلکه آینده‌ای تاریک و سرشار از خشونت و جنگ را پیش‌بینی می‌کند.

بنابراین؛ هر دو اثر، با بهره‌گیری از زمان و مکان به‌عنوان عناصری معناساز و نمادین، موفق به خلق فضایی چندلایه می‌شوند که فراتر از روایت داستانی، به بازتاب مفاهیم عمیق‌تر اجتماعی، تاریخی و روان‌شناختی می‌پردازند. درواقع؛ زمان و مکان در این آثار، نه‌تنها در پیشبرد پیرنگ نقش دارند، بلکه به ابزاری برای بیان بحران‌های انسان مدرن و نقد ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جوامع خود تبدیل می‌شوند.

درنتیجه؛ این بررسی نشان می‌دهد که بهره‌گیری خلاقانه و چندلایه از زمان و مکان در *بوف کور* و *بیروت ۷۵*، به این آثار امکان می‌دهد تا در میان شاهکارهای ادبیات جهان جایگاه ویژه‌ای پیدا کنند. این عناصر، علاوه بر ایجاد جذابیت و عمق روایی، بستری برای نقد جوامع ایران و لبنان و بیان بحران‌های هویتی و اجتماعی فراهم می‌کنند. نتیجه‌ی این تحلیل تأیید می‌کند که در ادبیات معاصر، زمان و مکان فراتر از چارچوب‌های توصیفی عمل کرده و می‌توانند به ابزاری برای بیان کشمکش‌های روانی، فلسفی و اجتماعی تبدیل شوند. این ویژگی‌ها، آثار صادق هدایت و غاده السمان را به نمونه‌هایی ماندگار از قدرت زمان و مکان در ادبیات جهان، تبدیل می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) اگزیستانسیالیسم (یا هستی‌گرایی) یک مکتب فلسفی است که به بررسی وجود انسان، آزادی اراده، انتخاب و مسئولیت فردی می‌پردازد. این فلسفه بر این باور است که انسان‌ها باید معنای زندگی خود را خودشان بسازند و در عین‌حال با اضطراب، بی‌معنایی و تنهایی که از آزادی و مسئولیت می‌آید، مواجه شوند. یکی از مهم‌ترین اصول اگزیستانسیالیسم این است که "وجود مقدم بر ماهیت" است، به این معنا که انسان‌ها اول وجود دارند و سپس خود را می‌سازند و هویتشان را از طریق انتخاب‌ها و اقدام‌های خود شکل می‌دهند.

(۲) فلسفه‌ی ژان-پل سارتر، یکی از مهم‌ترین شاخه‌های اگزیستانسیالیسم است که تأکید زیادی بر آزادی فردی، مسئولیت شخصی و بی‌معنایی زندگی می‌کند. او معتقد است که انسان‌ها ابتدا "هستند" و سپس از طریق انتخاب‌های خود "مفهوم" پیدا می‌کنند. سارتر در فلسفه‌اش مفهوم "وجود قبل از ماهیت" را مطرح می‌کند؛ یعنی انسان‌ها هیچ ماهیت یا هدف ذاتی ندارند و باید خودشان معنای زندگی را از طریق انتخاب‌هایشان بسازند. فلسفه‌ی سارتر تأثیر زیادی بر ادبیات، روانشناسی، سیاست و هنر می‌گذارد و به‌ویژه در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ میلادی، نقشی اساسی در جنبش‌های فکری دارد.

(۳) ادگار آلن‌پو (Edgar Allan Poe) شاعر، نویسنده، و منتقد آمریکایی است که در ۱۹ ژانویه ۱۸۰۹ به دنیا می‌آید و در ۷ اکتبر ۱۸۴۹ چشم از جهان فرومی‌بندد. او به‌ویژه به خاطر آثارش در ژانرهای وحشت، معما و تاریکی

شناخته شده است. از برجسته‌ترین ویژگی‌های نوشته‌های ادگار آلن‌پو می‌توان به زیرکی در خلق جوهای ترسناک، بازی با احساسات انسان‌ها در مواجهه با مرگ و بی‌پناهی و همچنین استفاده از روایت‌های غیرقابل پیش‌بینی و معماگونه، اشاره کرد.

(۴) به‌گفته‌ی آندره بروتون، بنیان‌گذار مکتب سوررئالیسم در فرانسه، کتاب *بوف کور*، یکی از بیست رمان برتر قرن بیستم میلادی است.

منابع

ـ احمدزاده، حبیب (۱۳۹۵). *گفت‌وگو با سایه، یا، بوف کور چگونه ساخته و پرداخته شد؟*، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات سوره‌ی مهر وابسته به حوزه هنری.

ـ اصغری، جواد (۱۳۸۸). «بررسی زیبایی شناخت عنصر مکان در داستان»، نشریه‌ی نثرپژوهشی ادب فارسی (ادب و زبان)، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۶ (پیاپی ۲۳)، صص ۴۵-۲۹.

ـ السمان، غاده (۱۳۹۳). *بیروت ۷۵*، ترجمه‌ی سمیه آقاجانی، تهران: ماهی.

ـ ـــــــــ (۱۳۹۷). عاشق آزادی، ترجمه‌ی عبدالحسین فرزاد، تهران: چشمه.

ـ ـــــــــ (۱۴۰۳). *زنی عاشق در میان دوات*، ترجمه‌ی عبدالحسین فرزاد، چاپ هشتم، تهران: چشمه.

ـ دریابندری، نجف (۱۳۷۶). *یک گفت‌وگو: ناصر حریری با نجف دریابندری*، به کوشش ناصر حریری، چاپ اول، تهران: کارنامه.

ـ شهرستانی، علیرضا؛ کزازی، میرجلال‌الدین و سپه‌وندی، مسعود (۱۳۹۸). «زمان اساطیری در شعر فروغ فرخزاد و غاده السمان»، کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، دوره‌ی ۹، شماره ۳، شماره پیاپی۳۵، صص ۶۲-۴۳.

ـ صفارزاده ، طاهره (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی مضمون جنگ در شعر طاهره صفارازده و غاده السمان»، مقاله‌ی کنفرانسی، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران، شناسه‌ی ملی مقاله ۱۸۹ـ ISPL08 .

ـ کاکایی، عبدالجبار (۱۳۸۰). *بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان*، چاپ اول، تهران: پالیزان.

ـ مهرجویی، داریوش (۱۳۷۳). *هامون (در گفت‌وگوی داریوش مهرجویی و رامین جهانبگلو)*، تهران: زمانه.

ـ میرعابدینی، حسن (۱۴۰۰). *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ج۱ و۲، چاپ هفتم، تهران: چشمه.

ـ میلر، هنری (۱۳۴۴). «گفت‌وگویی میان هنری میلر و مینو جوان»، سخن، دوره‌ی پانزدهم، شماره هفت.

ـ نوربخش، مسعود (۱۳۸۱). *تهران به روایت تاریخ*، *۴ جلدی*، *تهران:* علم.

ـ هدایت، صادق (۱۴۰۰). *بوف کور*، چاپ ۱۶، تهران: انتشارات جاویدان.

ـ همایون‌کاتوزیان، محمدعلی (۱۴۰۱). *صادق هدایت و مرگ نویسنده*. چاپ دهم، تهران: مرکز.

بررسی تحلیلی عنصر حادثه در رمان *غریبه در شهر* غلامحسین ساعدی و رمان *الوشم* عبد الرحمن مجید الربیعی

دکترعباس داوی یوسف

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

حادثه، به‌عنوان یکی از ارکان بنیادین در روایت، مجموعه‌ای از کردارها و رویدادهایی است که پیوندی عمیق با شخصیت‌پردازی، پیرنگ و مضمون دارد و نقشی کلیدی در شکل‌دهی به ساختار داستانی ایفا می‌کند. این پژوهش به بررسی تطبیقی میان دو اثر برجسته‌ی ادبیات فارسی و عربی؛ یعنی رمان‌های *غریبه در شهرِ* غلامحسین ساعدی و *الوشم*[1] نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی و با استفاده از روش‌های توصیفی ـ تحلیلی و مقایسه‌ای، به تحلیل انواع حادثه، نقش آن در روایت‌پردازی و تأثیر آن بر مفاهیم اجتماعی و سیاسی موجود در هر دو رمان می‌پردازد. در رمان *غریبه در شهر*، حادثه به‌عنوان نمادی از مقاومت و هویت ملی در برابر استعمار روسیه جلوه می‌کند و در بستر تاریخی خود، وقایع مرتبط با مبارزه، ایثار و فداکاری را به‌تصویر می‌کشد. در مقابل، عنصر حادثه در *الوشم*، نقش عاملی درونی و روان‌شناختی را برعهده دارد که شکست، سقوط اخلاقی و سرگشتگی سیاسیِ شخصیت اصلی را نمایان می‌سازد. نتایج نشان می‌دهد که هرچند هر دو اثر به نحو مؤثری از عنصر حادثه در تعداد فراوانی رویدادها، بهره برده‌اند، اما نحوه‌ی پردازش و کارکرد آنها، بازتاب‌دهنده‌ی تفاوت‌های عمیق فرهنگی و اجتماعی ایران و عراق در دوره‌های زمانی مورد بحث است. این پژوهش با تأکید بر ساختار روایت، پیچیدگی‌های حادثه و ارتباط آن با مضمون، تصویری چندوجهی از تأثیر حادثه بر روایت‌های داستانی را ارائه می‌دهد و افق‌های جدیدی برای مطالعات تطبیقی ـ تحلیلی در ادبیات فارسی و عربی می‌گشاید.

واژگان کلیدی: ادبیات داستانی، عنصر حادثه، *غریبه در شهر* (غلامحسین ساعدی)، *الوشم* (عبدالرحمن مجید الربیعی).

۱. مقدمه

ادبیات داستانی، همواره بستری پویا برای بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جوامع مختلف بوده است. در این میان، عنصر حادثه، یکی از ارکان اساسی در ساختار روایت است که به پیشبرد خط داستانی و ترسیم شخصیت‌ها کمک می‌کند و اغلب بازتاب‌دهنده‌ی پیچیدگی‌های درونی و بیرونی انسان و جامعه است.

حادثه در داستان، صرفاً یک رویداد نیست، بلکه پویایی آن در گرو ارتباط علت و معلولی با دیگر اجزای روایت است که خواننده را به درک عمیق‌تر از معنا و مضمون رهنمون می‌سازد. این پژوهش به بررسی تطبیقی عنصر حادثه در دو رمان *غریبه در شهر* اثر غلامحسین ساعدی[2] (۱۳۶۴ـ ۱۳۱۴) و *الوشم* نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی[3] (۲۰۲۳ ـ ۱۹۳۹م) می‌پردازد؛ دو اثری که با بهره‌گیری از حادثه به‌عنوان عنصری محوری، دو دیدگاه متفاوت از مقاومت، ایثار و سرگشتگی را در بسترهای فرهنگی و تاریخی ایران و عراق، ارائه می‌دهند.

در رمان *غریبه در شهر*، حادثه نمادی از مبارزه با استعمار روسیه و ایستادگی در برابر سلطه‌طلبی است، در حالی‌که در *الوشم*، حادثه پرده از پیچیدگی‌های روان‌شناختی و شکست ایدئولوژیک یک قهرمان برمی‌دارد. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی، درصدد است تا انواع حادثه، نقش آن در روایت‌پردازی و

تأثیر آن بر مضامین اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این دو اثر را مورد بررسی قرار دهد. نتایج این پژوهش می‌تواند گامی در جهت تبیین نقاط مشترک و تفاوت‌های ادبیات داستانی فارسی و عربی در پرداخت به مفاهیمی چون هویت، مقاومت و سقوط باشد و دیدگاه‌های تازه‌ای برای مطالعات مقایسه‌ای، فراهم کند.

۱.۱. بیان مسئله

ادبیات تطبیقی به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات ادبی، با بررسی مقایسه‌ای آثار ادبی در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف، بر رابطه‌ها، تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در مضامین، سبک‌ها و ساختارهای ادبی تأکید دارد. این حوزه، فراتر از تحلیل متون، به مطالعه‌ی چگونگی بازتاب مسائل فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مشترک یا متمایز در آثار ادبی می‌پردازد. در این راستا، بررسی تطبیقی دو رمان *غریبه در شهر* اثر غلامحسین ساعدی و *الوشم* نوشته عبدالرحمن مجید الربیعی، نمونه‌ای از کاربرد ادبیات تطبیقی است که با تمرکز بر نقش حادثه در بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی، به تبیین مشابهت‌ها و اختلاف‌های این دو اثر در زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی ایران و عراق می‌پردازد. این مقایسه نشان می‌دهد که چگونه نویسندگان از حادثه‌های داستانی به‌عنوان ابزاری برای نقد نظام‌های سرکوبگر، بیان مقاومت جمعی و تحلیل بحرن‌های فردی و اجتماعی بهره می‌برند.

ادبیات داستانی، به‌ویژه در جوامعی که با چالش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روبه‌رو هستند، به‌عنوان ابزاری برای انعکاس این مسائل و بررسی تأثیرات آنها بر زندگی انسان‌ها عمل می‌کند. عنصر حادثه در روایت، نقشی محوری در به‌تصویرکشیدن این چالش‌ها ایفا می‌کند و اغلب به‌عنوان نیرویی محرک، جریان داستان را به سوی کشف حقیقت یا بازتاب واقعیت‌های اجتماعی سوق می‌دهد. حادثه در ادبیات فارسی و عربی، نه‌تنها ساختار روایت را شکل می‌دهد، بلکه ارتباطی عمیق میان شخصیت‌ها، پیرنگ و پیام‌های داستان ایجاد می‌کند.

رمان‌های *غریبه در شهر* و *الوشم*، هر دو در بسترهای تاریخی و اجتماعی پرتلاطم نوشته شده‌اند. *غریبه در شهر*، با تکیه بر حادثه‌های تاریخی مرتبط با استعمار روسیه در شمال ایران، مقاومت و ایثار مردم را به‌تصویر می‌کشد. در مقابل، *الوشم* در فضایی سیاسی و روان‌شناختی، با تمرکز بر رخدادهای مرتبط با زندان و مبارزه‌های درونی قهرمان، سقوط و انحراف ایدئولوژیک را روایت می‌کند.

با این‌حال، مطالعات تطبیقی، اندکی به بررسی عنصر حادثه در این دو رمان و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها پرداخته‌اند. در حالی‌که حادثه در *غریبه در شهر*، بیشتر به‌عنوان محرکی برای اتحاد و مبارزه جمعی عمل می‌کند، در *الوشم*، حادثه‌ها غالباً نمودی فردی و روان‌شناختی دارند که به فروپاشی قهرمان می‌انجامند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه حادثه به‌عنوان عنصری کلیدی در این دو رمان به‌کار رفته است و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در پرداخت به آنها وجود دارد؟ بر این‌اساس، تحلیل تطبیقی عنصر حادثه در این دو اثر می‌تواند تصویری عمیق‌تر از تأثیر بسترهای فرهنگی و تاریخی بر روایت‌پردازی ارائه دهد و اهمیت حادثه را در ادبیات فارسی و عربی برجسته سازد.

۲.۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

بررسی تطبیقی عناصر داستانی در ادبیات فارسی و عربی، به‌ویژه عنصر حادثه، فرصتی برای کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی میان این دو سنت ادبی فراهم می‌کند.

اهمیّت حادثه، به‌عنوان یکی از عناصر کلیدیِ روایت، نقشی حیاتی در ترسیم ساختار داستان و انتقال مفاهیم محوری ایفا می‌کند. با توجه به اینکه هر یک از این دو رمانِ *غریبه در شهر* و *الوشم* در بسترهای تاریخی و اجتماعی متفاوتی خلق شده‌اند، تحلیل نقش حادثه در آنها می‌تواند بینشی عمیق‌تر نسبت به تأثیر شرایط فرهنگی و تاریخی بر روایت‌های داستانی ارائه دهد.

این پژوهش ضروری است؛ زیرا تاکنون مطالعات محدودی به بررسی تطبیقی عنصر حادثه در ادبیات فارسی و عربی پرداخته‌اند. تحلیل این موضوع می‌تواند به غنای پژوهش‌های تطبیقی و ادبیات داستانی کمک کرده و

زمینه‌ساز پژوهش‌های بیشتری در این حوزه شود.

هدف اصلی پژوهش، تحلیل تطبیقی عنصر حادثه در دو رمان *غریبه در شهر* و *الوشم* با بررسی شیوه‌های استفاده از حادثه و نقش آن در پیشبرد روایت، مقایسه‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در پرداخت به حادثه در این دو اثر، تحلیل تأثیر بسترهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ایران و عراق بر کارکرد حادثه در این رمان‌ها و همچنین ارائه‌ی چشم‌اندازی جدید از تطبیق ادبیات داستانی فارسی و عربی از منظر عناصر روایی، است.

۳,۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی عنصر حادثه در رمان‌های فارسی و عربی *غریبه در شهرِ* غلامحسین ساعدی و *الوشم* نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. نقش حادثه در شخصیت‌پردازی و پیشبرد پیرنگ در هر یک از دو رمان *غریبه در شهر* و *الوشم*، چگونه است؟
۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در نحوه‌ی پرداخت به انوع حادثه، میان این دو رمان چیست؟
۳. حادثه در این دو اثر، چگونه بازتاب‌دهنده‌ی مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جوامع ایران و عراق است؟
۴. چگونه بستر تاریخی و اجتماعی بر شکل‌گیری و کارکرد حادثه در این دو رمان تأثیر گذاشته است؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. عنصر حادثه در هر دو رمان *غریبه در شهر* و *الوشم*، نقشی محوری در پیشبرد روایت و شکل‌دهی به شخصیت‌ها ایفا می‌کند.

۲. در رمان *غریبه در شهر*، حادثه‌ها عمدتاً بازتاب‌دهنده‌ی مقاومت جمعی در برابر استعمار روسیه و تلاش برای حفظ هویت ملی هستند، در حالی‌که در *الوشم*، حادثه‌ها بیشتر جنبه‌ی روان‌شناختی و فردی داشته و سقوط اخلاقی و سیاسی قهرمان را نمایش می‌دهند.

۳. شباهت‌هایی میان استفاده از عنصر حادثه در هر دو رمان وجود دارد که ناشی از دغدغه‌های مشترک نویسندگان نسبت به بحران‌های اجتماعی و سیاسی روزگارشان است.

۴. تفاوت‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی ایران و عراق منجر به تنوع در شیوه‌های پردازش و نقش‌دهی به عنصر حادثه؛ به‌عنوان ابزاری برای بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی در این دو اثر، شده است.

۵,۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر؛ از نوع کیفی و تحلیلی است و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی و همچنین مطالعه‌ی کتابخانه‌ای معتبر، مورد بررسی، تحلیل و مقایسه قرار می‌گیرد.

۶,۱. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های متعددی درباره‌ی تحلیل و نقد رمان‌های *غریبه در شهر* و *الوشم* انجام شده‌اند که هریک به جنبه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی این دو اثر پرداخته‌اند، اما تاکنون پژوهش مستقلی که بررسی تطبیقی عنصر حادثه در این دو اثر داستانی ـ روایی بپردازد، انجام نشده است. این پژوهش تطبیقی تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات پیشین، گامی نو با چشم‌اندازی جدید در عرصه‌ی ادبیات داستانی بردارد. با این‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع مورد استفاده عبارتند از:

میرصادقی (۱۳۹۰) با *ادبیات داستانی*؛ یونسی (۱۳۹۲) با کتاب *هنر داستان‌نویسی*؛ میرعابدینی (۱۳۸۶) با کتاب *صدسال داستان‌نویسی ایران*؛ عبدالله کاظم (۱۹۸۷م) با *الروایة فی العراق ۱۹۶۵ ـــ۱۹۸۰ و تاثیر الروایة الامریکیة فیها*؛ میرصادقی (۱۳۷۶) با کتاب عناصر داستان؛ خلیل (۲۰۱۰م) با *کتاب بنیة النص الروائی*؛ ساعدی (۱۳۶۹) با رمان

غریبه در شهر و الربیعی (۲۰۰۲م) با رمان *الوشم* و سایر منابع که بستر مناسبی برای تحلیل این پژوهش تطبیقی فراهم نموده‌اند و در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

حادثه به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین عناصر داستان‌نویسی، نقشی کلیدی و محوری در ساختار روایت دارد. این مفهوم، مجموعه‌ای از رویدادها و رخدادهایی است که بر اساس روابط علت و معلولی به‌یکدیگر متصل شده و یک موضوع کلی؛ یعنی پیرنگ را شکل می‌دهند.

۱،۲. عنصر حادثه در ساختار داستان

شاکله‌ی اصلی هر داستان را، حادثه تشکیل می‌دهد. ابراهیم خلیل، نویسنده‌ی معاصر عربی، تأکید دارد که حادثه، مفهومی فراتر از یک رویداد ساده است و با متمرکزشدن بر یک موضوع کلی، محوریت روایت را تعیین می‌کند. او بر این باور است که حادثه، علاوه بر پیشبرد داستان، در عمق‌بخشی به شخصیت‌ها و پرداخت پیرنگ نیز نقشی بنیادین ایفا می‌کند. بدین معنا که حادثه، پایه‌ای است که دیگر عناصر داستانی به آن تکیه می‌کنند و یک عنصر مهم و تأثیرگذار در ساختار یک رمان به‌شمار می‌رود. (خلیل، ۲۰۱۰م) درواقع؛ رمان «مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل تبلوریافته‌ی ادبی روزگار ماست که نمی‌توان تعریف جامع و مانعی از آن ارائه داد تا همه‌ی انواع آن را دربرگیرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۳) از سوی‌دیگر؛ «افزایش رمان‌ها، تجربه‌گری در شیوه‌های گوناگون نگارش و روی‌آوردن مخاطبان تازه به رمان، سبب می‌شود که رمان مطرح‌ترین طرز ادبی زمانه عنوان گیرد، در صورتی‌که شعر به دلیل ساختار زبانی خود، قدرت آن را ندارد که همه‌ی هیجانات گسترده و عمیق اجتماعی ما را در زمان جابه‌جایی تاریخی در جامعه‌ی پیداشده، منعکس کند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۷۷)

با این توصیف؛ حادثه، نه‌تنها پیش‌برنده‌ی روایت است، بلکه به عنوان ابزاری برای نمایش تضادهای درونی و بیرونی شخصیت‌ها، عمق‌بخشی به مضمون و ایجاد هیجان در داستان به‌کار می‌رود. عناصر اصلی داستان عبارتند از: حادثه، شخصیت، پیرنگ (هیجان، بحران، انتظار و اوج) که حادثه تأثیرگذارترین عنصر داستان و شخصیت نیز عنصر جدانشدنی از حادثه است. درواقع؛ نمی‌توان تصور کرد که شخصیت در رمان بدون حادثه وجود دارد و یا برعکس. بهتر است بگوییم؛ خودِ شخصیت است که حادثه را خلق می‌کند. (یونسی، ۱۳۹۲) این رابطه‌ی دوسویه میان شخصیت و حادثه، باعث می‌شود که هرکدام مکمل دیگری باشند. برای مثال، در رمان *غریبه در شهر*، حادثه‌ها مرتبط با مبارزه علیه استعمار روسیه، مفاهیمی چون مقاومت، هویت و ایثار را بازتاب می‌دهند، در حالی‌که در *الوشم*، حادثه‌های مرتبط با زندان و سقوط شخصیت، پیام‌هایی در مورد شکست ایدئولوژیک و فساد اجتماعی ارائه می‌کنند. در *الوشم*، دستگیری شخصیت کریم الناصری و تجربه‌ی او در زندان، نه‌تنها مسیر داستان را تعیین می‌کند، بلکه موجب تحول روان‌شناختی و سقوط اخلاقی او نیز می‌شود. اما پیرنگ، به‌عنوان چارچوبی برای چینش حادثه‌ها عمل می‌کند و چون‌وچرایی حادثه‌ها در داستان را نشان می‌دهد. به بیانی دیگر؛ پیرنگ، نه‌تنها زنجیره‌ای از رخدادها، بلکه سازمان‌دهی عقلانی این رویدادهاست که از روابط علت و معلولی میان آنها ناشی می‌شود. درواقع؛ پیرنگ را قلب داستان می‌دانند و بر اهمیت ارتباط منطقی میان حادثه‌ها تأکید دارند. میرصادقی نیز به این نکته اشاره دارد که:

> حادثه در تعامل مستقیم با پیرنگ قرار دارد و آن را به‌گونه‌ای تنظیم می‌کند که مخاطب بتواند با منطق روایی و روابط علت و معلولی میان رویدادها، ارتباط برقرار کند. او می‌گوید: پیرنگ، حوادث داستان را چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. از این نظر؛ پیرنگ فقط ترتیب و توالی حوادث نیست، بلکه مجموعه‌ای سازمان‌یافته از حوادث یا موقعیت‌ها است. در حقیقت؛ پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر روابط علت و معلولی در هر اثر ادبی که نشان می‌دهد هر حادثه به چه دلیل اتفاق افتاده و بعد از آن نیز چه حوادثی و به چه دلیل اتفاق می‌افتد. بدین‌معنی که پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را عقلانی می‌سازد. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۲۹۳)

این دیدگاه نشان می‌دهد که رابطه‌ی میان حادثه و شخصیت، رابطه‌ای تعاملی و غیرقابل تفکیک است. حادثه در روایت‌های مدرن و کلاسیک به شکل‌های گوناگون به‌کار رفته است. در روایت‌های کلاسیک، حادثه‌ها اغلب خطی و منسجم هستند و ترتیب زمانی وقایع حفظ می‌شود، اما در روایت‌های مدرن، با ظهور تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن و بازگشت به گذشته (Flashback)، حادثه‌ها در ساختاری غیرخطی تنظیم می‌شوند که بازتابی از پیچیدگی ذهن و روان انسان است.

بنابراین؛ این نشان می‌دهد که حادثه، ساختار روایت را از حالت پراکندگی خارج کرده و انسجامی هدفمند به آن می‌بخشد. درنهایت، حادثه ابزاری است که نویسنده از طریق آن، پیام‌ها و مضامین اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را به مخاطب انتقال می‌دهد.

۲،۱،۱. انواع حادثه در ساختار روایت داستانی

در مطالعات روایت‌شناسی و براساس نظریه‌های پژوهشگران و داستان‌نویسان، عنصر حادثه براساس نقش و میزان حضور خود در روند کلی داستان، به دوگونه تقسیم می‌شود: حادثه‌های اصلی (طرحی) و حادثه‌های فرعی (بسط‌دهنده).

۲،۱،۱،۱. حادثه‌های اصلی یا طرحی

حادثه‌های اصلی یا طرحی، هسته‌ی مرکزی پیرنگ داستان را تشکیل می‌دهند و اجزای اصلی داستان هستند. این حادثه‌ها، به‌طور مستقیم به پیشبرد خط اصلی روایت مرتبط هستند که حذف یا تغییر آنها به تغییرات بنیادین در روایت منجر می‌شود و می‌توانند داستان را به‌طور کامل دگرگون کنند.

حادثه‌های اصلی معمولاً لحظه‌های کلیدی در داستان هستند که شخصیت‌ها را به چالش می‌کشند و مسیر اصلی روایت را مشخص می‌کنند. این حادثه‌ها در داستان، محوریت دارند و بدون آنها، روایت معنای خود را از دست می‌دهد. درواقع؛ این نوع حادثه، به روابط علت و معلولی قوی وابسته هستند و معمولاً در نقاط عطف داستان رخ می‌دهند؛ مانند: آغاز، اوج و پایان. به‌عنوان مثال، در رمان *غریبه در شهر*، شایعه‌ی ورود پنهانی شخصیت امامقلی به شهر تبریز، حادثه‌ای اصلی است که محور تمام رویدادهای بعدی قرار می‌گیرد و در *الوشم*، دستگیری کریم الناصری و زندانی‌شدن او، حادثه‌ای کلیدی است که تمام روایت پیرامون آن شکل می‌گیرد. (یونسی، ۱۳۹۲: ۱۵۳)

۲،۱،۱،۲. حادثه‌های فرعی یا بسط‌دهنده

حادثه‌های فرعی یا بسط‌دهنده، در درجه دوم اهمیت قرار دارند و حادثه‌های کمکی هستند که پیوندی غیرمستقیم با خط اصلی داستان دارند. این حادثه‌ها، معمولاً برای گسترش و تقویت پیرنگ، توصیف محیط و اشخاص، پیش‌زمینه‌های روایی و پُرکردن فضای خالی روایت، به‌کار می‌روند.

حادثه‌های فرعی، اگرچه در درجه‌ی اهمیت کمتری نسبت به حادثه‌های اصلی قرار دارند، اما به گسترش ابعاد داستان کمک کرده و توصیف بیشتری از شخصیت‌ها، فضا و محیط ارائه می‌دهند. درواقع؛ این نوع از عنصر حادثه، حلقه‌های حادثه‌های اصلی را به‌هم می‌پیوندد تا با بهره‌گیری از آنها، راه برای وقوع رویدادهای اصلی هموار شود. این حوادث می‌توانند جزء مهمی از درگیری داستان را تشکیل دهند و به توصیف شخصیت‌ها و محیط داستان کمک کنند. با این توصیف؛ حذف یا تغییر هر یک از آنها، تغییری اساسی در داستان و ساختار آن نخواهد داد، ولی ممکن است از عمق و غنای آن بکاهد. برای مثال: در رمان *غریبه در شهر*، کشته‌شدن سیّد جعفر، یک حادثه‌ی فرعی است که اگرچه از لحاظ احساسی و روایی تأثیرگذار است، اما حذف آن مسیر کلی داستان را تغییر نمی‌دهد. در *الوشم* نیز، حوادث مربوط به روابط کریم با شخصیت‌هایی مانند مریم عبدالله و یسرا توفیق، جنبه‌ی فرعی دارند و بیشتر برای توصیف زندگی شخصی او استفاده می‌شوند. (همان: ۱۵۴)

۲،۱،۲. نقش حادثه در بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی در ادبیات تطبیقی

حادثه در ادبیات تطبیقی، فراتر از یک ابزار داستانی، نقشی کلیدی در بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی ایفا می‌کند. بدین‌منظور که حادثه‌ها و رویدادهای مختلف مسائل سیاسی و اجتماعی، چگونه در ادبیات (به‌ویژه در رمان‌ها) بازتاب یافته و چگونه این بازتاب‌ها می‌توانند موجب فهم عمیق‌تر از وضعیت‌های تاریخی و اجتماعی شوند. در اینجا، حادثه به‌عنوان یک عامل محرک و تاثیرگذار در شکل‌گیری داستان و تحول شخصیت‌ها در نظر گرفته می‌شود. درواقع، حادثه نه‌تنها به‌عنوان یک پیشآمد یا واقعه، درون داستان عمل می‌کند، بلکه می‌تواند به‌عنوان نماد و یا استعاره‌ای برای بازتاب مسائل کلان اجتماعی و سیاسی باشد. برای مثال، در بسیاری از رمان‌ها، انقلاب‌ها، جنگ‌ها یا بحران‌های اجتماعی به‌عنوان حوادثی کلیدی نقش دارند که تأثیر عمیقی بر شخصیت‌ها و روند داستان می‌گذارند. این حادثه‌ها نه‌تنها تغییرات فردی شخصیت‌ها را به‌دنبال دارند، بلکه می‌توانند گویای شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران نیز باشند. در ادبیات تطبیقی، این نوع حادثه‌ها، می‌توانند در رمان‌های مختلف از فرهنگ‌ها و کشورهای متفاوت، مقایسه و بررسی شوند تا شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در نحوه‌ی بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی در آثار مختلف، آشکار شود. از این‌رو، مطالعه و تحلیل این رمان‌ها می‌تواند ما را به درک عمیق‌تری از تأثیرات تاریخی، سیاسی و اجتماعی بر زندگی فردی و جمعی انسان‌ها برساند.

۲،۲. بررسی تطبیقی عنصر حادثه در ادبیات فارسی و عربی (با تأکید بر رمان‌های *غریبه در شهر* غلامحسین ساعدی و *الوشم* عبدالرحمن مجید الربیعی)

ادبیات تطبیقی به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات ادبی و پلی میان فرهنگ‌ها، نقش مهمی در برقراری ارتباط میان سنت‌های ادبی مختلف و بررسی تأثیرهای متقابل فرهنگی دارد. این رویکرد به‌ویژه زمانی ارزشمندتر می‌شود که بر عناصری بنیادین همچون حادثه متمرکز شود؛ عنصری که نه‌تنها در پیشبرد روایت، نقش محوری ایفا می‌کند، بلکه به‌عنوان آینه‌ای از تحولات تاریخی، اجتماعی و روان‌شناختی به بازتاب واقعیت‌های زمانه می‌پردازد. حادثه در روایت‌های داستانی، اغلب از طریق ارتباط‌های علت و معلولی به دیگر عناصر ادبی همچون پیرنگ، شخصیت‌پردازی و پیام داستان، پیوند می‌خورد و ساختاری منسجم ایجاد می‌کند.

ادبیات فارسی و عربی، هر دو با پیشینه‌ای غنی، از عنصر حادثه به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلی روایت‌گری بهره می‌برند. اما نوع پردازش، تأکید و نقش حادثه در این دو سنت ادبی، به‌دلیل تفاوت‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی، می‌تواند شباهت‌ها و تفاوت‌های معناداری داشته باشد. حادثه در ادبیات فارسی اغلب به شکل روایت‌هایی خطی و تاریخی رخ می‌دهد و معمولاً در محوریت مقاومت و ایثار جمعی قرار دارد. در مقابل، در ادبیات عربی، حوادث گاه به‌صورت غیرخطی و با تأکید بر روان‌شناسی شخصیت و شکست‌های فردی و اجتماعی ارائه می‌شوند.

رمان‌های *غریبه در شهر* اثر غلامحسین ساعدی و *الوشم* نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی، دو نمونه‌ی بارز از روایت‌های داستانی فارسی و عربی هستند که عنصر حادثه در آنها، نه‌تنها داستان را پیش می‌برد، بلکه به‌شکلی هنرمندانه به‌عنوان ابزاری برای تحلیل و نمایش تحولات سیاسی و اجتماعی، مورد استفاده قرار می‌گیرد. *غریبه در شهر*، در بستر تاریخی ایران در دوران استعمار روسیه، بر مبارزه‌ی جمعی و ایستادگی در برابر سلطه و استبداد تأکید دارد، در حالی‌که *الوشم* در فضای اجتماعی و سیاسی عراق، بیشتر به شکست ایدئولوژی‌ها و فروپاشی هویت فردی و روان‌شناختی می‌پردازد. بنابراین؛ بررسی تحلیلی و تطبیقی این دو اثر، علاوه بر شناسایی وجه‌های مشترک و تفاوت‌های نحوه‌ی به‌کارگیری عنصر حادثه، به درک بهتر از تأثیر شرایط تاریخی و فرهنگی بر روایت‌پردازی، کمک می‌کند. در ادامه؛ با نگاهی جزئی‌تر به هر یک از این دو رمان، تلاش می‌شود تا جایگاه حادثه در ساختار روایی و نقش آن در انتقال مفاهیم و مضامین سیاسی و اجتماعی، بررسی شود.

۱،۲،۲. نقش انواع عنصر حادثه در رمان *غریبه در شهرِ* غلامحسین ساعدی

رمان *غریبه در شهرِ* غلامحسین ساعدی، یکی از آثار برجسته‌ی ادبیات داستانی فارسی است که عنصر حادثه در آن نقشی محوری در پیشبرد روایت و انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی دارد. این رمان که در بستر تاریخیِ اشغال شمال ایران توسط نیروهای روسیه نوشته شده است، با استفاده از حوادث گوناگون، مخاطب را به درک عمیق‌تری از مقاومت، ایثار و تأثیر استعمار بر جامعه‌ی ایرانی رهنمون می‌سازد.

رمان *غریبه در شهر*، قصه‌ی روزهایی است که شایعه‌ی از بین‌رفتن ستارخان، سردار ملی ایران، بر سر زبان‌ها افتاده و از طرفی گفته می‌شود که قرار است عموی او، با نام امامقلی، قیامی را ترتیب دهد. از یک‌سو روس‌ها در صدد سرکوب خیزش مردمی هستند و از سوی‌دیگر؛ مردم، شخصیت امامقلی را باور ندارند و فکر می‌کنند نام او تنها یک شایعه است که بر سر زبان‌ها افتاده است. در این بین حضور یک غریبه در شهر به اسم حیدر، توجه همه را به خود جلب می کند.

این رمان که یکی از آثار تاریخی ـ ادبی ایران است و از سه بخش با ۵۸ فصل تشکیل شده، سرشار از حادثه‌های مختلف و تأثیرگذار اصلی و فرعی و روایتگر مقاومت مردم تبریز در برابر اشغال نیروهای روسیه در دوران مشروطه است. شایعه‌ی ورود پنهانی امامقلی خان، عموی ستارخان به تبریز، برای حفظ نهضت مشروطه و مبارزه با روس‌ها، در دل مردم شهر، امید به آزادی را زنده می‌کند و آنها را به شور و خروش در برابر استعمارگران وامی‌دارد. با گسترش این شایعه، نیروهای روس نسبت به افراد، مظنون می‌شوند و ماجراهایی را رقم می‌زنند که پیامدهایی مفهومی دربردارند.

ماجرای اصلی از جایی شدت می‌گیرد که حاج آخوند دوزدوزانی، روحانی برجسته‌ی شهر، توسط نیروهای روس دستگیر می‌شود. این اتفاق، موجی از خشم و اعتراض را میان مردم و طلاب به راه می‌اندازد. سیّد جعفر، یکی از طلاب مدرسه، گروهی از شاگردان را برای آزادی حاج آخوند، رهبری می‌کند و به قراولخانه می‌برد، اما این حرکت به درگیری با نیروهای روس منجر می‌شود که در جریان این مبارزه، سیّد جعفر کشته می‌شود. هم‌زمان، مردی به نام حیدر مراغه‌ای همراه با بشیر، مباشر عمده‌التجار، وارد تبریز می‌شود. مردم به اشتباه او را امامقلی‌خان می‌پندارند و علی‌رغم انکارهای او، این باور عمومی گسترش می‌یابد که وی همان ناجی مشروطه است. حیدر که می‌بیند این تصور می‌تواند مردم را به مقاومت علیه روس‌ها تشویق کند، تصمیم می‌گیرد نقش امامقلی‌خان را بپذیرد و به مبارزه بپیوندد.

با شدت‌گرفتن شورش مردم، روس‌ها تلاش می‌کنند با دستگیری و سرکوب مبارزان، اوضاع را تحت کنترل درآورند. در این میان، نیروهای روس که متوجه می‌شوند حیدر، امامقلی واقعی نیست، تصمیم می‌گیرند او را دستگیر کنند و از او برای شناسایی مبارزان و رابطان مشروطه‌خواهان بهره بگیرند. حیدر نیز در این میان چندین بار دستگیر می‌شود، اما هر بار با شجاعت و فداکاری از چنگ اشغالگران روس می‌گریزد. درنهایت، ارفع‌الدوله، یکی از رهبران مشروطه‌خواهان که با کلنل و ژنرال روس رابطه‌ی نزدیکی دارد، نقشه‌ای برای تصرف شهر و بیرون‌راندن نیروهای روس طراحی می‌کند. او با همکاری مردم، ضربه‌ی سختی به روس‌ها وارد می‌کند. با این‌حال، سرنوشت حیدر، تراژیک رقم می‌خورد؛ او که به نمادی از مبارزه و ایثار تبدیل شده است، در آخرین لحظه‌ی پیش از اعدام، زمانی‌که می‌خواهند گردن وی را با قمه بزنند، نجات می‌یابد، اما سرانجام به ضرب گلوله‌ی نیروهای روس، جان خود را از دست می‌دهد. این پایان تراژیک، پیام استقامت و فداکاری در راه آزادی و استقلال را به‌تصویر می‌کشد. بنابراین؛ رمان *غریبه در شهر*، با تکیه بر حادثه‌های تاریخی و بازتاب روحیه‌ی ایثار و مقاومت، تصویری زنده از مبارزه‌ی مردم ایران در دوران مشروطه ارائه می‌دهد و قهرمانان گمنامِ این حرکت را در تاریخ به یادگار می‌گذارد. در ادامه، به برخی از حادثه‌های این رمان که تاثیر زیادی در روایت داستان دارند، براساس انواع حادثه در روایتگری (اصلی و فرعی)، اشاره می‌شود.

۱،۱،۲،۲. شایعه‌ی ورود پنهانی امامقلی خان به تبریز

شایعه‌ی ورود پنهانی امامقلی‌خان به تبریز به‌عنوان طرح اصلی و محوری حادثه در رمان *غریبه در شعر*، نقشی کلیدی در شکل‌گیری و پیشبرد روایت دارد. این حادثه که محرک اصلی داستان است، آغازگر تمام رخدادها و تقابل‌های بعدی رمان به‌شمار می‌رود و به نوعی مسیر کلی داستان را تعیین می‌کند. ورود پنهانی امامقلی به‌عنوان یک قهرمان خیالی، امید و انگیزه‌ای در میان مردم ایجاد می‌کند و آنها را برای مقاومت در برابر روس‌ها آماده

می‌سازد که به‌طور غیرمستقیم تمام حوادث اصلی داستان، از جمله قیام مردم، مقاومت‌های اجتماعی و سیاسی و درگیری‌های شخصیت‌ها را رقم می‌زند.

این حادثه که در ابتدا به‌صورت یک‌خبر نه‌چندان رسمی و پنهانی، در قالب یک حادثه‌ی فرعی، توسط نجف (نوکر حاج آخوند دوزدوزانی) در میان مردم گسترش می‌یابد، برای مردم تبریز که احساسات و عواطفشان به‌شدت تحریک شده است، نشانه‌ای از امید و تغییر است. با این روایت که نجف، شایعه‌ی ورود امامقلی‌خان، عموی ستارخان را این‌گونه برای حاج آخوند، تعریف می‌کند:

ــ «با صد نفر تفنگ‌چی اومده، الآنه تو شهر و پشت کوه‌ها کمین کرده و می‌خواد یه شبه پدر ژنرال و تمام روس‌ها رو در بیاره!»

آقا پرسید: «کی اومده؟ ...»

نجف گفت: «امام‌قلی آقا، عموی ستارخان دیگه، ...» (ساعدی، ۱۳۶۹: ۱۳)

بنابراین؛ این حادثه‌ی مهم نه‌تنها به‌عنوان نقطه‌ی شروع داستان، بلکه یکی از مؤثرترین حوادث محرک در روایت است که به‌عنوان نیروی اولیه برای شکل‌دهی به پیرنگ عمل می‌کند. این شایعه، مفاهیمی چون امید، مقاومت و همبستگی اجتماعی را به‌تصویر می‌کشد و نویسنده می‌تواند با مهارت و بهره‌مندی از این شایعه، روایت را با تنش و هیجان آغاز کند و بر تمام تحولات بعدی داستان، تأثیر گذارد.

۲،۱،۲،۲. دستگیری حاج آخوند دوزدوزانی و شعله‌ورشدن مقاومت مردمی

حادثه‌ی دستگیری حاج آخوند دوزدوزانی توسط نیروهای روس به‌عنوان محرک اولیه‌ی داستان و یکی از حادثه‌های کلیدی و تأثیرگذار، زمینه‌ساز تنش‌ها و وقایع بعدی، از جمله کشته‌شدن سیّد جعفر و افزایش خشم عمومی است. این حادثه، نشان‌دهنده‌ی تلاش نیروهای اشغالگر برای سرکوب شخصیت‌های مذهبی و اجتماعی، تأثیرگذار است و به‌عنوان یک نقطه‌عطف در پیشبرد داستان و تشدید تنش‌های اجتماعی و سیاسی نقش مهمی دارد که تأثیر گسترده‌ای بر روایت و شخصیت‌های داستان می‌گذارد.

حاج آخوند دوزدوزانی، روحانی برجسته و پیش‌نماز شهر تبریز، شخصیت مؤثر و محبوبی در میان مردم است. وقتی وی همراه نوکر خود (نجف) برای درس به طلاب به‌سوی مدرسه می‌رود، تعدادی از سربازان روسی او را دستگیر می‌کنند که در رمان، این‌گونه روایت می‌شود:

و یک قره‌سوران پرسید: «هی، تو کی هستی؟...»

قره‌سوران دومیپرسید: «از کجا میای؟»

آقا جواب نداد و قره‌سوران یک‌مرتبه عبای آقا را کشید، آن‌چنان که عمامه‌اش زمین افتاد ...

.

قره‌سواران دوم گفت: «خودشه داره دروغ میگه ...» و یقه‌ی آقا را گرفت و کشید و سیلی محکمی به صورتش زد. قره‌سوران‌ها هجوم آوردند که او را از الاغ پایین بکشند. صدای آقا بلند شد:

ــ «اشتباه می‌کنین عوضی گرفتین ...» (همان: ۱۵)

دستگیری حاج آخوند توسط نیروهای روسی نه‌تنها به‌عنوان یک واقعه‌ی سیاسی و اجتماعی مطرح می‌شود، بلکه به‌نوعی نمادی از سرکوب آزادی‌خواهان و استبداد خارجی است. این حادثه که فضای تنش‌زا و خفقان حاکم بر شهر را به‌تصویر می‌کشد، موجب اعتراض گسترده‌ای از سوی مردم و طلاب می‌شود و اتحاد آنان را در برابر اشغالگران تقویت می‌کند و همچنین، اهمیت نقش رهبران مذهبی را در تحریک و هدایت مبارزه‌های اجتماعی، برجسته می‌سازد.

۳،۱،۲،۲. کشته‌شدن سیّد جعفر؛ جرقه‌ای برای قیام مردمی

کشته‌شدن سیّد جعفر، یک نقطه‌عطف مهم و تأثیرگذار در روایت است که شعله‌های خشم عمومی را برمی‌انگیزد و روحیه‌ی مقاومت را در میان مردم تقویت می‌کند. این حادثه، تأثیری عمیق بر روند داستان دارد و زمینه را برای درگیری‌های گسترده‌تر و اتحاد مردمی فراهم می‌کند. درواقع؛ این حادثه نه‌تنها نتیجه‌ی درگیری میان طلاب و نیروهای روسی است، بلکه باعث برانگیخته‌شدن احساسات جمعی و اتحاد مردم در برابر اشغالگران می‌شود.

صدای گلوله در فضا پیچید و سیّد جعفر روی زمین غلتید ... چند لحظه بعد عده‌ای از جوان‌ها حمله کردند و سیّد جعفر را از روی زمین برداشتند و به‌طرف طالبیه فرار کردند ... . (همان: ۱۱۲)

واکنش مردم به کشته‌شدن سیّد جعفر و تصمیم به دفن او در مسجد، حادثه‌ای فرعی است که تأثیر مستقیم بر فضای اجتماعی داستان دارد. این رویداد، نقش مهمی در تقویت احساس جمعی و آمادگی مردم برای قیام دارد. نویسنده با توصیف صدای گلوله، افتادن سیّد جعفر بر زمین و انتقال او توسط جوانان، صحنه‌ای زنده خلق می‌کند و موفق می‌شود این حادثه را به یکی از نقاط تأثیرگذارِ روایت، تبدیل کند.

۴،۱،۲،۲. تحصن مردم در مسجد به درخواست سیّد جُوانی و اعتراض به بی‌عدالتی

این بخش از رمان *غریبه در شهر*، یکی از حادثه‌های فرعی است که با تأکید بر مقاومت مردم و نقش رهبران محلی، به توسعه‌ی ابعاد اجتماعی و سیاسی داستان کمک می‌کند. این حادثه اگرچه به‌طور مستقیم به پیشبرد پیرنگ اصلی منجر نمی‌شود، اما در برجسته‌سازی جوّ اجتماعی حاکم و بازتاب روحیه‌ی جمعی مردم، تأثیر قابل‌توجهی دارد.

در این قسمت، سیّد جوانی از مردم می‌خواهد که در مسجد تحصن کنند و خواستار مجازات قاتل سیّد جعفر شوند. او با اصرار می‌گوید:

«ما از این مسجد بیرون نخواهیم رفت تا قاتل سیّد شهید را به مجازات برسانند. ما چیز دیگری نمی‌خواهیم. ما روزهای سخت‌تر از این را دیده‌ایم. امروز را نیز تحمل می‌کنیم، فقط مجازات قاتل!» (همان: ۳۴)

این حادثه‌ی فرعی که نشان‌دهنده‌ی همبستگی اجتماعی و مقاومت در برابر ظلم و سرکوب است، فضای اجتماعی و سیاسی زمانه را گسترش می‌دهد و بر وحدت مردمی تأکید می‌کند که علی‌رغم مشکلات، به اصول خود پایبند هستند.

در ادامه‌ی داستان؛ ورود عبدالله و معرفی او به‌عنوان برادرزاده‌ی حاج‌آقا رسول، همراه با رفتار مردم نسبت به عمویش، نشان‌دهنده‌ی بی‌اعتمادی به کسانی است که با نیروهای روس همکاری می‌کنند. این بخش نه‌تنها به شخصیت‌پردازی این افراد کمک می‌کند، بلکه فضای پُرتنش و دوگانگی موجود در جامعه را نیز به‌تصویر می‌کشد. درواقع؛ نویسنده با به‌کارگیری توصیف‌های زنده و گفت‌وگوهای تأثیرگذار، موفق می‌شود احساس مقاومت و امید را در برابر سرکوب به‌تصویر بکشد.

۵،۱،۲،۲. رسیدن خبر ورود امامقلی به ژنرال روسی برای کشتن او و صاحب‌منصبان

رسیدن خبر ورود امامقلی به شهر تبریز برای کشتن ژنرال روسی و دیگر صاحب‌منصبان، یک حادثه‌ی اصلی و محوری است که به‌عنوان نقطه‌ای کلیدی در پیشبرد پیرنگ و خط داستان کمک می‌کند. خبر حضور امامقلی به ژنرال روسی، در کنار واکنش مردم و سرکوب خونین آنها، تقابل میان نیروهای مقاومت و اشغالگران را به اوج می‌رساند و مسیر داستان را تغییر می‌دهد.

چند روز پس از تحصن مردم در مسجد، ژنرال روسی گزارشی دریافت می‌کند مبنی بر اینکه امامقلی، عموی ستارخان، در شهر حضور دارد و هدفش کشتن ژنرال و صاحب‌منصبان روسی است و مردم به‌زودی به پشتیبانی از او، به بیرون از مسجد خواهند ریخت.

راپورت‌چی جواب داد:
ـ «یک خبر مهم»
مترجم ترجمه کرد. ژنرال جلوتر آمد، راپورت‌چی گفت:
ـ «حتمی شده که عموی ستارخان آمده تو شهر.»
مترجم ترجمه کرد. ژنرال پرسید:
ـ«برای چی؟»
مترجم ترجمه کرد و راپورت‌چی گفت:
ـ «برای ترور حضرت اشرف ینه‌رال کبیر وصاحب منصبان.»
راپورت‌چی اضافه کرد:
ـ «همه‌ی مردم کوچه و بازار خبر دارند.» (همان: ۵۶ ـ ۵۵)

این حادثه سبب تشدید تنش‌ها و درگیری‌ها در شهر می‌شود و در عین‌حال تقابل میان مردم و نیروهای اشغالگر را شدت می‌بخشد. تصمیم ژنرال برای سرکوب اعتراض‌ها و دستور تیراندازی، پیامدهای گسترده‌ای را برای شخصیت‌ها و فضای داستان رقم می‌زند و حس خفقان اجتماعی و ترس را به اوج می‌رساند.

درنهایت؛ این حادثه، با تمرکز بر ورود امامقلی و واکنش نیروهای روس، یکی از نقاط اوج داستان است که مفاهیم مقاومت، سرکوب و ناامیدی را به‌طور همزمان به‌تصویر می‌کشد. نویسنده با استفاده از توصیف‌های دقیق و خلق موقعیت‌های تنش‌زا، موفق می‌شود تضاد میان امید مردم و خشونت نیروهای اشغالگر را در فضایی واقعی و تأثیرگذار بازتاب دهد.

۶،۱،۲،۲. ورود حیدر مراغه‌ای به تبریز و گمانه‌زنی‌ها درباره‌ی امامقلی

ورود حیدر مراغه‌ای به شهر تبریز و گمانه‌زنی‌ها درباره‌ی اینکه حیدر، همان امامقلی، عموی ستارخان است، یکی از حوادث اصلی است که به‌عنوان نقطه‌ای کلیدی در روایت، به پیشبرد پیرنگ و ایجاد تعلیق در فضای داستان کمک می‌کند.

در همان‌روز، حادثه‌ای مهم رخ می‌دهد؛ مردی که خود را حیدر مراغه‌ای معرفی می‌کند، به همراه بشیر، مباشر عمدت‌التجار، وارد تبریز می‌شود.

چند نفر خرکچی الاغها را می‌کردند و آقا بشیر و دو جوان دیگر سوار بر اسب راه افتادند و هنوز چند قدمی نرفته بودند که حیدر سوار بر اسب به آنها رسید. سر و وضع آراسته‌تری پیدا کرده بود و دو خورجین کوچک به کپل اسبش بسته بود. با صدای بلندی سلام کرد و انگار که از سالها پیش با آنها آشنا بود پرسید:
ـ «انشاالله که راهی شهر هستین. آره؟»
آقا بشیر سراپای حیدر راورانداز کرد و گفت: «
ـ «آره چطور مگه؟» (همان: ۶۹)

درواقع؛ ورود حیدر به شهر تبریز، یکی از گره‌های اصلی داستان است. این حادثه به ایجاد تعلیق و تقویت حس کنجکاوی در مخاطب، کمک می‌کند. مردم که به دنبال قهرمانی برای رهایی از سلطه‌ی روس‌ها هستند، حضور حیدر را به امامقلی نسبت می‌دهند. این باور، به پیشبرد روایت و ایجاد تنش در داستان منجر می‌شود. حیدر، نماد نیاز مردم به یک قهرمان برای مقابله با اشغال‌گران است. همچنین این حادثه پایه‌گذار وقایع بعدی است؛ به‌ویژه تلاش مردم برای یافتن حقیقت و تشدید درگیری با نیروهای روس.

۷،۱،۲،۲. کشتن برویانوف به‌دست ارفع‌الدوله و پیامدهای آن

کشتن برویانوف به‌دست ارفع‌الدوله یکی از نقاط عطف و اصلی داستان است که به‌طور مستقیم بر روند روایت تأثیر عمیقی دارد. قتل برویانوف توسط ارفع‌الدوله که در قالب نقشه‌ای زیرکانه انجام می‌شود، به اوج‌گیری تنش‌ها و پیچیده‌ترشدن موقعیت‌های داستان منجر می‌شود. این حادثه علاوه بر تغییر روند داستان، شخصیت‌پردازی ارفع‌الدوله و فضای سیاسی حاکم را برجسته می‌کند. درواقع؛ این حادثه، هم به اوج‌گیری درگیری‌های داستانی کمک می‌کند و هم تنش میان مردم و نیروهای اشغالگر را افزایش می‌دهد.

همان شب، ارفع‌الدوله که در مهمانی خانه‌ی ژنرال حضور دارد، به‌طور مخفیانه برویانوف را به بهانه‌ای از مهمانی جدا می‌کند و به خانه‌اش دعوت می‌کند. او به برویانوف وعده‌ی بساطی مخصوص از عیش‌ونوش می‌دهد. اما وقتی برویانوف به خانه‌ی ارفع‌الدوله می‌رسد، ارفع‌الدوله پنهانی از پشت درخت بزرگی بیرون می‌آید و با خنجر به وی حمله می‌کند و او را می‌کشد.

> **از پشت درخت بزرگی ارفع‌الدوله پابرهنه آمد بیرون؛ خنجر لبه‌کجی به‌دست داشت. پاورچین پاورچین جلو رفت و یک مرتبه دهان برویانف را با دست چپ گرفت و سه مرتبه خنجر را در قلب برویانف فروکرد و بیرون کشید. لحظه‌ای صبر کرد و دوروبرش را دید زد و بعد جسد را کشان‌کشان برد و انداخت وسط باغچه روی علف‌ها.** (همان: ۹۴_ ۹۳)

ارفع‌الدوله با این اقدام، خود را به‌عنوان فردی فعال در پشت صحنه‌ی مقاومت معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که در برابر نیروهای اشغالگر، تنها مبارزه‌ی مردمی جریان ندارد، بلکه برخی از شخصیت‌های طبقات بالای اجتماعی نیز در تقابل با سلطه‌ی بیگانگان هستند. این رفتار ارفع‌الدوله نمادی از خشم فروخورده و نقشه‌ی حساب‌شده علیه نیروهای اشغالگر است.

اما رفتار کارگزار ارفع‌الدوله برای هدایت مأموران به خانه‌ای متروکه و پنهان‌کردن جسد برویانوف، حادثه‌ای فرعی و بسط‌دهنده است که به غنی‌ترشدن پیرنگ کمک می‌کند. این رفتار، علاوه بر ایجاد تعلیق، نشان‌دهنده‌ی تلاش سازمان‌یافته برای جلوگیری از لورفتن قاتل واقعی است. نویسنده با توصیف‌های دقیق و خلق فضایی پرتنش، موفق می‌شود جذابیت و عمق داستان را افزایش دهد.

۸،۱،۲،۲. دستگیری حیدر و انتشار خبر دستگیری امامقلی

دستگیری حیدر و منتشرشدن خبر دستگیری امامقلی، یکی از حادثه‌های کلیدی و پیش‌برنده‌ی داستان است که نقطه‌ی اوج تنش‌ها و تضاد میان شخصیت‌ها و نیروهای اشغالگر را به‌تصویر می‌کشد. دستگیری حیدر توسط سربازان روسی و انتشار خبر دستگیری امامقلی، تغییری اساسی در روند داستان ایجاد می‌کند و به عمق‌بخشی بحران اجتماعی و سیاسی می‌انجامد. در این حادثه، خشم مردم از اعدام آزادی‌خواهان و انتشار خبر دستگیری امامقلی، همدلی عمومی و اعتراض‌های اجتماعی را تقویت می‌کند.

هنگامی‌که مأموران به خانه‌ای که حیدر در آن مخفی شده است، می‌رسند، علی‌اکبر او را در گنجه‌ای در خانه‌ی همسایه پنهان می‌کند. اما وقتی جست‌وجوها بی‌نتیجه می‌ماند، ژنرال که از یافتن امامقلی ناامید شده است، دستور می‌دهد، روزانه، شش‌نفر از زندانیان آزادی‌خواه به دار آویخته شوند تا امامقلی خود را تسلیم کند. این اقدام، خشم عمومی را برمی‌انگیزد. حیدر در فرصتی مناسب از محل مخفیگاه خود فرار می‌کند، اما به دست سربازان روسی می‌افتد. هنگامی که سربازان او را بازداشت می‌کنند، بالاخان، فرمانده‌ی سربازان، با تمسخر می‌گوید:

> **ــ «کجا با این عجله رفییق؟»**
> **حیدر پاسخ می‌دهد:**
> **ــ «داشتم می‌رفتم کاروانسرا»**
> **بالاخان با خنده‌ای بلند می‌گوید:**

ـ«مگر این طرف‌ها کاروانسراست؟ اسمت چیست؟»
حیدر می‌گوید:
ـ «حاج حیدر»
بالاخان می‌گوید:
ـ «مشهور به امامقلی، مگه نه؟» (همان: ۱۵۰)

توصیف پنهان‌کردن حیدر در گنجه‌ی خانه همسایه و فرارش از محل مخفیگاه، حادثه‌ای فرعی و بسط‌دهنده است که حس تعلیق و اضطراب داستان را تقویت می‌کند. این حادثه، به ایجاد پیچیدگی بیشتر در روایت کمک کرده و فشار بر شخصیت‌ها را افزایش می‌دهد. نویسنده با توصیف‌های زنده و گفت‌وگوهای تأثیرگذار، موفق می‌شود خشونت، خفقان و روحیه‌ی مقاومت را به‌طور هم‌زمان به‌تصویر بکشد. این حادثه، نقش مهمی در انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی رمان دارد.

۹،۱،۲،۲. آزادکردن حیدر و استفاده‌ی روس‌ها از شایعه‌ی فرار او از زندان برای فریب مردم

آزادی حیدر و شایعه‌ی فرار او از زندان، یکی دیگر از حادثه‌های اصلی و محوری داستان است که به‌طور مستقیم بر روند روایت و پیچیدگی پیرنگ و همچنین شدت‌گرفتن تقابل میان مردم و نیروهای اشغالگر روس، تأثیر می‌گذارد. این نقشه‌ی زیرکانه و حساب‌شده‌ی روس‌ها (آزادی حیدر و شایعه‌ی فرار او از زندان)، برای تحریک مخالفان و ایجاد دام برای قیام‌کنندگان، نمایانگر استراتژی‌های سرکوب‌گرانه و خفقان سیاسی آن دوران است که به‌شکل نمادین، تسلط و بی‌رحمی استبداد را بازنمایی می‌کند. درواقع؛ این اقدام، از یک‌سو مردم را به قیام وامی‌دارد و از سوی‌دیگر، باعث تقویت روحیه‌ی بی‌اعتمادی و ترس در جامعه می‌شود. حیدر که تحت فشار روس‌ها عمل می‌کند، در این میان به ابزاری برای پیشبرد نقشه‌ی آنها تبدیل می‌شود.

ارفع‌الدوله پیشنهاد می‌دهد که شایعه کنند حیدر از زندان فرار کرده و در شب‌نامه‌ای به مردم پیام داده که آماده‌ی قیام علیه روس‌ها باشند. او خطاب به بابایوف می‌گوید:

> **ـ «به جناب میلر و ژنرال عرض کنید که بهتر است از این موقعیت استفاده کنند. حالا که ثابت شده این مردک امامقلی نیست، بهتر است آزادش کنند ... . می‌توانیم تو شهر شایع کنیم که امامقلی از زندان فرار کرده و شب‌نامه‌ای چاپ کنیم که او آماده‌ی همه کار است»** (همان: ۱۸۳)

هم‌بندشدن حیدر با حاج‌آقا دوزدوزانی در زندان، حادثه‌ای فرعی است که به شخصیت‌پردازی حیدر و افزایش تعلیق داستان، کمک می‌کند. این رویداد، نشان‌دهنده‌ی روابط پنهان میان مبارزان و نقش زندان در تغییر سرنوشت افراد است.

۱۰،۱،۲،۲. فاش‌شدن هویت واقعی ارفع‌الدوله و نقشه‌ی مجاهدان برای تحریک مردم

فاش‌شدن هویت واقعی ارفع‌الدوله به‌عنوان میرزاعباس استانبولچی و نقشه‌ی سازمان مخفی برای ایجاد شایعه درباره‌ی امامقلی، نقطه‌ی اوج پیچیدگی‌های داستان و یکی از نقاط عطف کلیدی در داستان است که تأثیر عمیقی بر پیرنگ دارد. این حادثه نه‌تنها تأثیر مستقیمی بر مسیر روایت دارد، بلکه حقیقت ماجرای امامقلی و نقشه‌ی مبارزان را آشکار می‌کند. این حقیقت، داستان را به‌سمت اندیشه‌ورزی بیشتر درباره‌ی نقش رهبری و قدرت شایعه در ایجاد جنبش‌های مردمی، سوق می‌دهد.

ورزا که نام واقعی‌اش «تامارا» است، با طرحی زیرکانه، عبدالله‌خان، علی‌اکبر و یک مجاهد قفقازی را به خانه‌ی ارفع‌الدوله دعوت می‌کند. در این جلسه، ورزا هویت واقعی ارفع‌الدوله ـ که در حقیقت میرزاعباس استانبولچی است ـ و دیگر اعضای تشکیلات مخفی مجاهدان را فاش می‌کند. در جریان این‌جلسه، میرزاعباس اعتراف می‌کند که فردی به نام امامقلی وجود خارجی ندارد و تمام ماجرا، نقشه‌ای از پیش طراحی‌شده برای تحریک مردم به قیام علیه نیروهای روس بوده است.

ارفع‌الدوله:
ـ «گفت آخه اون که امامقلی نیس!»
عبدالله‌خان با تعجب پرسید:
ـ «چطور نیس؟»
ابراهیم‌خان گفت:
ـ «اصلاً آدمی به اسم امامقلی وجود نداره. این نقشه‌ای بود که در این انجمن مطرح شد تا مردمو به هیجان بیاره و آماده‌ی مبارزه بکنه»
ابراهیم رو کرد به ارفع‌الدوله و گفت:
«میرزاعباس تو خیلی خلاصه توضیح بده» (همان: ۲۲۸ـ ۲۲۷)

این حادثه، نشان‌دهنده‌ی شگردهای مبارزاتی مجاهدان برای مقابله با نیروهای اشغالگر است. شایعه درباره امامقلی، اگرچه فریبی هوشمندانه است، اما هدفی والا را دنبال می‌کند و آن متحدکردن مردم و آماده‌سازی آنها برای قیام علیه اشغالگران است. از سوی‌دیگر، افشای این حقیقت، تنش و سردرگمی را میان شخصیت‌ها و جامعه ایجاد می‌کند و اهمیت رهبری سازمان‌یافته در مبارزات را برجسته می‌سازد.

و اما؛ نقش ورزا (تامارا) به‌عنوان عامل افشاگر، حادثه‌ای فرعی است که به عمق‌بخشی داستان و پیچیدگی روابط میان شخصیت‌ها کمک می‌کند. این شخصیت، با توجه به گذشته‌اش به‌عنوان معشوقه‌ی برویانوف و نقش فعلی‌اش به‌عنوان یک افشاگر، به جذابیت روایی و دراماتیک داستان می‌افزاید.

۱۱٫۱٫۲٫۲. منفجرکردن خانه‌ی نزدیک مخفیگاه حیدر؛ از دستگیری تا دستور اعدام او

این بخش از رمان *غریبه در شهر*، نقطه‌ی اوج داستان و یکی دیگر از حادثه‌های اصلی محسوب می‌شود. این حادثه، هم از نظر تنش روایی و هم پیامدهای اجتماعی و روانی، نقطه‌ی عطفی برای داستان، به‌شمار می‌رود.

مجاهدی که دم در بود بمب را به داخل هشتی پرتاب کرد و همزمان با او مجاهد دیگر بمب را به پشت بام انداخت. صدای انفجار یکی بعد از دیگری بلند شد و خانه یک‌مرتبه درهم ریخت. (همان، ۲۴۴)

انفجار خانه‌ی نزدیک مخفیگاه حیدر، دستگیری او و عملیات نجات همراه با حمله‌ی گسترده‌ی مجاهدان به نیروهای روس که تنش و درگیری داستان را به بالاترین حد می‌رساند، نشان‌دهنده‌ی هماهنگی مقاومت و اهمیت فداکاری در برابر اشغالگران است. این حادثه با مرگ ژنرال روسی و کشته‌شدن حیدر، پایان تراژیک روایت را رقم می‌زند و پیام مقاومت و ایثار را در برابر اشغالگران، به اوج می‌رساند.

حیدر که از اعدام نجات یافته است، در حالی‌که مات و مبهوت به اطراف نگاه می‌کند، خنده‌ای بر لبانش نقش می‌بندد و فریاد می‌زند: «امام ....» و یک‌مرتبه ساکت می‌شود و رمان در همین‌جا، با مرگ حیدر، پایانی تراژیک می‌یابد.

صدای شلیک گلوله‌ها از ناحیه‌ی دیگری به گوش رسید و درست در این لحظه گلوله‌ای پیشانی ژنرال را شکافت و او را از روی اسب انداخت پایین. گلوله‌ی دیگری بابایوف را سرنگون کرد ... حیدر که مات و مبهوت روی دوزانو مانده بود با عجله بلند شد ... خنده‌ای روی لبان حیدر نقش بست و با صدای بلند داد زد: «امام...» و یک مرتبه ساکت شد و چشمانش به گوشه‌ای دوخته شد. گلوله‌ای سینه‌اش را شکافته بود و خون از لای پیراهنش سرازیر بود. لحظه‌ای در همان حال ماند و بعد آرام‌آرام خم شد و زانو زد و روی سفره‌ی چرمی درغلتید. (همان: ۲۶۴ـ ۲۶۳)

حیدر، که در تمام داستان با دوگانگی نقش و هویتش روبه‌رو است، در صحنه‌ی مرگ خود، به‌نوعی رهایی و آرامش دست می‌یابد. فریاد او («امام...») و مرگ ناگهانی‌اش، نمادی از ایثار و مقاومت بی‌پایان مردم در برابر ظلم است.

و اما انفجار خانه‌ی نزدیک مخفیگاه حیدر، حادثه‌ای فرعی و بسط‌دهنده است که برای پیچیده‌ترکردن شرایط و تقویت تعلیق در داستان به‌کار می‌رود. این انفجار، شک نیروهای روس به حیدر را کاهش داده و زمینه را برای دستگیری و فشار بیشتر بر او، فراهم می‌کند. نویسنده با ایجاد تنش و توصیف‌های دقیق، سعی دارد خواننده را با فضا و پیام داستان درگیر کند و پایان‌بندی تراژیک شخصیت حیدر را به نقطه‌ای به‌یادماندنی، تبدیل نماید.

۲،۲،۲. نقش انواع عنصر حادثه در رمان *الوشم* عبدالرحمن مجید الربیعی

رمان *الوشم* نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی، یکی از آثار برجسته‌ی ادبیات عربی معاصر است که داستانی دراماتیک و عاطفی را در بستر تحولات سیاسی و اجتماعی عراق روایت می‌کند. این رمان، داستان شخصیت‌های مختلفی را دنبال می‌کند که در برابر سرکوب‌ها و بحران‌های اجتماعی و سیاسی دست‌وپنجه نرم می‌کنند.

رمان *الوشم*، دارای ۱۳ فصل است که به شکلی منظم، روایت زندگی کریم الناصری را از دوره‌ی جوانی و آرزوهای بلندپروازانه‌اش تا سقوط روحی و روانی او پس از تحمل فشارهای اجتماعی و سیاسی، دنبال می‌کند. هر فصل از این رمان، به یکی از دوره‌های تحول زندگی شخصیت اصلی می‌پردازد و مخاطب را با فضای خاص اجتماعی و سیاسی عراق در دوران استبداد، آشنا می‌سازد. در این رمان، جریان سیال ذهن و بازگشت به گذشته، برای پیچیدگی‌های درونی شخصیت اصلی و تأثیر تجربه‌های گذشته بر وضعیت کنونی او، نقش مهمی ایفا می‌کند. الربیعی با استفاده از تک‌گویی‌های درونی، احساسات متناقض، تردیدها و بحران‌های هویتی کریم الناصری را به‌تصویر می‌کشد. درواقع؛ از طریق این تکنیک خاص، خواننده به عمق روان‌شناسی کریم نفوذ می‌کند و با آشفتگی‌های ذهنی او در مواجهه با فشارهای اجتماعی و سیاسی، همراه می‌شود.

کریم الناصری در زمان سلطه‌ی رژیم دیکتاتوری عراق درگیر مسائلی مانند سرکوب سیاسی و محدودیت‌های اجتماعی می‌شود. او از یک فرد خوش‌باور و پرامید به شخصیتی تراژیک تبدیل می‌شود که با سرکوب‌های سیاسی و ظلم‌های اجتماعی، دست‌وپنجه نرم می‌کند. کریم به‌دنبال مبارزه‌ی خود علیه حکومت، دستگیر می‌شود و به مدت هفت‌ماه به زندان می‌افتد که در پی این اتفاق، شخصیت او دگرگون می‌شود تا جایی‌که به دوستان خود در حزب، خیانت می‌نماید. سرانجام در پی آشفتگی‌های ذهنی و تضادهای درونی؛ برای مجازات خود، بی‌خانمانی و تندروی در زندگی شبانه و مستی را برمی‌گزیند و فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد.

در طول رمان *الوشم*، کریم با افراد مختلفی مانند یسرا توفیق و مریم عبدالله، روبه‌رو می‌شود که نقش مهمی در تغییرات فکری و عاطفی او دارند. این ارتباط‌ها و تعامل‌ها، به بررسی مسائل روان‌شناختی و انسانی شخصیت‌ها کمک می‌کند و چالش‌های درونی و بیرونی آنها را در برابر سیستم‌های سرکوب‌گر نشان می‌دهد. مضامین اصلی این اثر شامل ظلم، سرکوب، هویت فردی و بحران‌های اجتماعی است که در قالب روابط انسانی و تغییرات درونی شخصیت‌ها، به‌طور عمیق‌تر بررسی می‌شود. در ادامه؛ به مهم‌ترین حادثه‌های این رمان (اصلی وفرعی) که تاثیر زیادی در روایت داستان دارند، اشاره می‌شود.

۱،۲،۲،۲. دستگیری و بازداشت کریم الناصری؛ گره‌ی اصلی روایت

دستگیری کریم الناصری و زندانی‌شدن او، یکی از حادثه‌های اصلی رمان *الوشم* است که پیرنگ داستان بر محور آن شکل می‌گیرد. این حادثه به‌عنوان محور اصلی روایت و نقطه‌عطفی در داستان، تمامی جنبه‌های داستان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و باعث ایجاد تغییرات مهمی در ساختار شخصیت و پیشبرد داستان می‌شود. حادثه‌ی دستگیری کریم، نقطه‌ای برای گره‌افکنی در داستان است که تنش‌های درونی و اجتماعی شخصیت را نمایان می‌کند. همچنین خاطرات دوران زندان و بازگشت به گذشته، به کشف روابط شخصیت اصلی با دیگران و درک عمیق‌تر از وضعیت او، کمک می‌کند. اگرچه این حادثه

به‌طور مستقیم در روایت به‌تصویر کشیده نشده است، اما از طریق شیوه‌ی بازگشت به گذشته و جریان سیال ذهن، مخاطب به جنبه‌های مختلف آن دست می‌یابد. درواقع؛ این حادثه نقطه‌ی آغاز درگیری‌های درونی و روانی شخصیت اصلی و همچنین روابط او با دیگر شخصیت‌ها است و نه‌تنها به‌عنوان یک حادثه‌ی سیاسی، بلکه به‌عنوان یک تحول شخصیتی در داستان است که درنهایت به شکستن ایدئولوژی‌های پیشین او، منجر می‌شود.

«**خرج كريم الناصري سالما طويلا و مبتسماً يتفقد الأصدقاء ويرد التحية على الآخرين و يستقبل تهنئتهم بمناسبة إطلاق السراح**.» (کریم الناصری در حالی‌که سالم و لبخند به لب بود، از زندان بیرون آمد. او به دوستانش سر می‌زد؛ به سلام دیگران پاسخ می‌داد و تبریک‌هایی که به مناسبت آزادی‌اش دریافت می‌کرد، می‌پذیرفت.) (الربیعی، ۲۰۰۲م: ۳۱)

این حادثه، نمایانگر وضعیت سرکوب سیاسی در جامعه‌ای استبدادی است که به آزادی‌های فردی حمله می‌کند و بستری برای نمایش درگیری‌های درونی و فشارهای روانی و اجتماعی اوست که متحمل می‌شود. درگیری‌های درونی کریم که در بازگشت به گذشته، منعکس می‌شوند، او را در تقابل با خود و جامعه‌اش قرار می‌دهند. بنابراین، نویسنده با بهره‌گیری از شیوه‌های روایی پیشرفته، مانند جریان سیال ذهن و بازگشت به گذشته، موفق می‌شود لایه‌های مختلف شخصیت و جامعه را در بستر این حادثه بازتاب دهد. این روایتِ غیرخطی، مخاطب را به چالشی برای کشف حقیقت و درک انگیزه‌های شخصیت‌ها، دعوت می‌کند.

۲،۲،۲،۲. آزادی کریم الناصری؛ نقطه‌ی آغاز روایت و بازتاب سرکوب اجتماعی

آزادی کریم الناصری از زندان، یکی از حادثه‌های اصلی و آغازگر رمان *الوشم* است و به‌عنوان نقطه‌ی آغاز روایت، به‌طور مستقیم بر روند داستان تأثیر می‌گذارد. این حادثه، آغازگر درگیری‌های روانی کریم با خود و جامعه‌ی پیرامون خود است. آزادی او نه‌تنها نشانه‌ای از پیروزی، بلکه نمادی از تسلیم اجباری در برابر نظام سرکوب‌گر می‌باشد.

رمان با روایت آزادی کریم الناصری از زندان آغاز می‌شود؛ روایتی که علاوه بر بازتاب واقعیت تلخ زندانی‌شدن، تأثیرهای روانی و اجتماعی آن را نیز نشان می‌دهد:

«**تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض سبعة شهور جائرة طوقته بدقائقها و رعبها، و هرست منه الدم و العظم و الأعصاب**.» (کریم الناصری پس از خفگی شدید، هوای خیابان را تنفس کرد؛ هفت ماه سختی او را در دقیقه‌های وحشت‌آور خود گرفتار کرده و خون، استخوان و اعصابش را خُرد کرده بود.) (همان: ۳۱)

این حادثه، درک عمیقی از بحران درونی شخصیت کریم ارائه می‌دهد. آزادی او تحت شرایطی صورت می‌گیرد که احساس عزت‌نفس و هویتش را نابود کرده است. امضای سند منکرشدن وابستگی سیاسی، او را در تضاد با ارزش‌ها و باورهای خود قرار می‌دهد و حس شکست و تحقیر را در او برمی‌انگیزد. نویسنده با استفاده از توصیف‌های تأثیرگذار و روایت روان‌شناختی، به‌خوبی توانسته است بحران‌های درونی شخصیت را در بستر سرکوب اجتماعی منعکس کند.

۳،۲،۲،۲. نقل‌مکان کریم الناصری از ناصریه به بغداد؛ گامی به‌سوی شروعی تازه

مهاجرت کریم از ناصریه به بغداد، نقطه‌ی عطفی در روایت است که مسیر زندگی کریم را تغییر می‌دهد. این حادثه، مرحله‌ای جدید در زندگی کریم است که او را با فرصت‌ها و روابط جدید روبه‌رو می‌کند. همچنین، این مهاجرت، نمادی از تلاش برای بازسازی زندگی و فاصله‌گرفتن از گذشته‌ای پر از رنج و سرکوب است. این تغییر مکان، نه‌تنها فرصتی برای رهایی از گذشته‌ی تلخ زندان فراهم می‌کند، بلکه بستری برای ورود به فضایی جدید با چالش‌ها و روابط تازه، ایجاد می‌نماید.

پس از آزادی از زندان، کریم الناصری که از فشارهای روحی و اجتماعی در شهر زادگاهش، ناصریه، خسته شده است، تصمیم به مهاجرت به بغداد می‌گیرد. او شهری را انتخاب می‌کند که در آن هیچ‌کس او را نمی‌شناسد. هنگام ترک ناصریه، یکی از دوستانش به‌نام حسون السلمان، با دلسوزی به او می‌گوید:

«**وعندما وضع جسده في القطار الصاعد إلى بغداد قال له حسون السلمان: – أتمنى أن تصحو يا كريم و أن تعود إلينا بأقرب وقت**» (وقتی سوار قطاری شد که به بغداد می‌رفت، حسون السلمان به او گفت: امیدوارم بیدار شوی ای کریم! و در اولین فرصت پیش ما برگردی.) (همان: ۳۱)

در بغداد، کریم به‌دنبال کار می‌گردد و در شرکتی مشغول به‌کار می‌شود که در آن با مریم عبدالله و چند دوست جدید آشنا می‌شود. علاوه بر این، به‌عنوان سردبیر یک روزنامه نیز فعالیت می‌کند:

«**لقد عينت محررا في إحدى الصحف إضافة إلى عملي في الشركة.**» (علاوه بر کارم در شرکت، به‌عنوان سردبیر در یکی از روزنامه‌ها منصوب شده‌ام.) (همان: ۳۵)

این جابه‌جایی، بحران هویتی کریم را عمیق‌تر می‌کند. او تلاش می‌نماید خود را در شهری غریب بازتعریف کند و جایگاه تازه‌ای در جامعه پیدا کند. در عین‌حال، این حرکت، نشانه‌ای از تنهایی و بیگانگی او در مواجهه با محیطی ناشناخته است.

آشنایی کریم با مریم عبدالله و دیگر همکاران در شرکت، به‌عنوان حادثه‌ای فرعی، به توسعه‌ی روابط اجتماعی او کمک می‌کند و تأثیری مستقیم بر تحولات بعدی داستان دارد. توصیف لحظه‌ی ترک ناصریه و گفت‌وگوی کوتاه کریم با حسون السلمان، نشان‌دهنده‌ی حسرت‌ها و امیدهای متناقض اوست. نویسنده با استفاده از توصیف‌های کوتاه و گفت‌وگوهای تأثیرگذار، موفق شده است احساسی از جدایی، تنهایی و امید را در این بخش از داستان، بازتاب دهد.

۴.۲.۲.۲. آشنایی کریم الناصری با مریم عبدالله؛ عشق، تراژدی و نقد اجتماعی

آشنایی کریم الناصری با مریم عبدالله و رابطه‌ی عاشقانه‌ی آنها، یکی از حادثه‌های فرعی در رمان *الوشم* است که تأثیر عمیقی بر روند داستان، شخصیت‌پردازی و گسترش ابعاد احساسی روایت دارد. رابطه‌ی عاشقانه‌ی این‌دو، در عین‌حال که پُر از پیچیدگی‌های اخلاقی و اجتماعی است، بازتابی از شرایط سخت و محدودیت‌های زنان در جامعه‌ای محافظه‌کار و استبدادی به‌شمار می‌رود. درواقع؛ این رابطه، ضمن افزایش پیچیدگی‌های روانی شخصیت‌ها، لایه‌های جدیدی از تقابل عشق و اخلاق اجتماعی را به داستان می‌افزاید.

پس از نقل‌مکان کریم الناصری به بغداد و شروع به‌کار در شرکتی، او با مریم عبدالله، همکار خود، آشنا می‌شود.

«**تقع غرفة كريم الناصري في الشركة في نهاية ممر طويل، لها نافذة واحدة كبيرة تطل على شارع سكني ... في هذه الغرفة منضدتان احتل إحداهما بينما احتلت الأخرى مريم عبد الله... في يدها اليسرى خاتم ذهبي يضع مثيله رجل آخر هناك هو زوجها الذي تزوجها قبل أعوام و أولدها بنتين**» (اتاق کریم الناصری در شرکت، در انتهای راهرویی طولانی قرار داشت. این اتاق پنجره‌ای بزرگ رو به یک خیابان مسکونی داشت. در این اتاق، دو میز وجود داشت؛ یکی متعلق به او و دیگری به مریم عبدالله. در دست چپ مریم حلقه طلایی‌ای بود که مشابه آن را مرد دیگری گذاشته بود؛ مردی که شوهر او بود و چندین سال پیش با او ازدواج کرده و صاحب دو دختر شده بود.) (همان: ۳۳)

مریم، که دارای همسر و دو دختر است، وارد رابطه‌ای عاشقانه با کریم الناصری می‌شود، اما این تنها جنبه‌ای از زندگی پیچیده‌ی او نیست. او همچنین درگیر یک رابطه‌ی غیرقانونی و مخفیانه با فردی به نام قحطان است. رابطه‌ی کریم و مریم، بازتابی از کشمکش‌های درونی هر دو شخصیت است. کریم، در جست‌وجوی معنا و رهایی، خود را درگیر عشقی ممنوعه می‌بیند. مریم، از سوی‌دیگر، قربانی ازدواجی اجباری است که او را به روابط غیرقانونی وادار می‌کند و

تراژدی زندگی‌اش را رقم می‌زند. درواقع؛ نویسنده با خلق شخصیت مریم، تلاش می‌کند تا رویدادها را هیجان‌انگیزتر کند و یکی از مسائل اجتماعی مهم زنان را برجسته سازد. در این رمان؛ مریم، نماد زنانی است که در جامعه‌ای سرکوبگر، قربانی ازدواج‌های اجباری و نابرابری‌های جنسیتی می‌شوند. نویسنده با مهارت، توانسته است این تراژدی را به عنصری محوری برای افزایش تعلیق و جذابیت داستان تبدیل کند.

۵,۲,۲,۲. آشنایی کریم الناصری با اسیل عمران؛ پیوندی گسسته میان عشق و آرمان

آشنایی کریم با اسیل عمران، به‌عنوان حادثه‌ای فرعی، تأثیر عمیقی بر شکل‌گیری شخصیت و تجربه‌های عاطفی کریم دارد. این رابطه، پلی میان عشق و آرمان سیاسی اوست که با تحولات اجتماعی و سیاسی، به یک پایان تلخ منتهی می‌شود. این رابطه، با وجود آغاز امیدوارکننده‌اش در جشن مناسبتی ملی، به‌واسطه‌ی تحولات سیاسی و شخصی، به یک خاطره‌ی تلخ و پایان‌ناپذیر در زندگی کریم، تبدیل می‌شود.

اسیل عمران، معلم نقاشی در یکی از مدارس ناصریه، نوشته‌ها و سخنرانی‌های کریم الناصری را در روزنامه‌ها می‌خواند و آفرین می‌گوید. در یک جشن ملی، زمانی که کریم سخنرانی‌ای پرشور ارائه می‌دهد، اسیل برای نخستین‌بار با او صحبت می‌نماید:

> «**كانت كلمتك حقيقية جدا!** ... **شكراً**. ... **رأيتك مرارا و عرفتك** ... **كريم الناصري أليس كذلك؟** ... **وانت ما اسمك؟**... **أسيل عمران**» («سخنرانی شما بسیار واقعی بود!» ... «متشکرم» ... «چند بار شما را دیده‌ام و شناخته‌ام. شما کریم الناصری هستید، درست است؟» ... «و شما، نامتان چیست؟» ... «اسیل عمران») (همان: ۳۸ـ ۳۷)

اسیل، خواهر یکی از همکاران کریم و یکی از اعضای سازمان سیاسی است که بعدها در دوران زندان با کریم ملاقات می‌کند. این‌دو به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند، اما پس از آزادی کریم از زندان و رفتنش به بغداد، مسیرهای زندگی آنها از هم جدا می‌شود و اسیل، تحت فشار اجتماعی و سیاسی، با فرد دیگری ازدواج می‌کند.

رابطه‌ی کریم و اسیل، بازتابی از آرزوها، ناامیدی‌ها و تأثیرات زندان بر شخصیت کریم است. اسیل، نمایانگر عشقی ناب و ایده‌آل در زندگی اوست که درنهایت، به‌خاطر شرایط اجتماعی و سیاسی قربانی می‌شود. کریم، در توصیف حال خود هنگام آشنایی با اسیل، چنین می‌گوید:

> «**يوم كنت طائرا هائما كغيوم الصيف المسافرة**» (وقتی پرنده‌ای سرگردان بودم، مانند ابرهای تابستانی که در سفر بودند.) (همان: ۳۴)

سرنوشت رابطه‌ی کریم و اسیل و عشق آنها، که در بستر آرمان‌خواهی و امید شکل می‌گیرد، قربانی ساختارهای قدرت و استبداد اجتماعی می‌شود. نویسنده، از طریق داستانِ این دو شخصیت، نقدی بر محدودیت‌هایی می‌زند که جامعه بر روابط انسانی، تحمیل می‌کند. نویسنده با بهره‌گیری از تصویرهای شاعرانه مانند «پرنده‌ی سرگردان» و «ابرهای تابستانی»، حال و هوای درونی کریم را در آن دوران، به‌خوبی به‌تصویر می‌کشد.

۶,۲,۲,۲. آشنایی با یسرا توفیق؛ امیدی گسسته در میان تناقض‌ها

رابطه‌ی کریم با یسرا توفیق، حادثه‌ای فرعی است که شخصیت‌پردازی کریم و کشمکش‌های درونی او را تقویت می‌کند. این حادثه، علاوه بر نشان‌دادن تلاش کریم برای رهایی از گذشته‌ای پُر از گناه و روابط پیچیده و یافتن معنای جدیدی در زندگی، تناقض‌های درونی او و تأثیرات پُرتنش جامعه را بر روابط انسانی، برجسته می‌کند.

یسرا برای کریم نمادی از امید به عشقی پاک است؛ عشقی که او را از گذشته‌ای پر از اشتباه‌ها و انحراف‌ها رهایی می‌بخشد. اما پیشنهاد غیرمنتظره‌ی یسرا، تضاد میان ایده‌آل‌گرایی و واقعیت‌های جامعه را به نمایش می‌گذارد. این تناقض، بحران اخلاقی و روانی کریم را عمیق‌تر می‌کند.

یسرا توفیق، دانشجویی است که کریم الناصری در ایستگاه اتوبوس با او ملاقات می‌نماید. هنگامی‌که کریم در ایستگاه بود، نگاهش به دختری بلوند که پشت دیگر دانشجویان ایستاده بود، خیره می‌شود:

«**كان الوقت ظهرا و كان كريم الناصري يتأمل وجوه بعض الفتيات المحتشدات تحت مظلة موقف الباص أمام مبنى كلية البنات، و أخذ يجيل نظراته بين وجوههن فاستقرت عند فتاة شقراء تقف وراءهن**» (ظهر بود و کریم الناصری در حال نگاه‌کردن به چهره‌ی تعدادی از دخترانی بود که زیر سایبان ایستگاه اتوبوس، مقابل ساختمان دانشکده‌ی دخترانه، جمع شده بودند. نگاه او میان چهره‌ها می‌چرخید تا اینکه روی دختری بلوند که پشت‌سر آنها ایستاده بود، نشست.) (همان: ۵۱)

او تصمیم می‌گیرد در اتوبوس کنار یسرا بنشیند:

«**جلس بجانبها... مضى الباص ... و بعد فترة استلت دفترا من بين كتبها، و تمكنت عيناه من التقاط حروف اسمها المسطرة على الغلاف (يسرى توفيق)**» (کنارش نشست ... اتوبوس حرکت کرد ... بعد از مدتی دفترچه‌ای را از میان کتاب‌هایش بیرون آورد و چشمان او توانست حروف نام (یسرا توفیق) را که روی جلد نوشته شده بود، ببیند.) (همان: ۵۷)

کریم با یسرا صحبت می‌کند و علاقه‌ی خود را به او ابراز می‌نماید. این علاقه، تلاشی برای بازسازی روح و پاک‌کردن پلیدی‌های گذشته‌ی اوست؛ پلیدی‌هایی که به دلیل روابطش با اسیل عمران، مریم عبدالله و ارتباط‌های سیاسی‌اش با سازمان حزب به‌وجود آمده است. با این‌حال، چیزی که کریم را شگفت‌زده و ناامید می‌کند، درخواست یسرا برای داشتن رابطه‌ای فیزیکی است. این درخواست، با آرمان‌های اخلاقی کریم در تناقض بوده و او را وادار می‌کند که این رابطه را ترک کند. درواقع؛ این رابطه، که ابتدا با عشق و امید آغاز می‌شود، به دلیل تضادهای اخلاقی و انتظارهای غیرمنتظره، به ناامیدی و جدایی می‌انجامد. نویسنده با پرداخت دقیق این رابطه، موفق می‌شود تصویر روشنی از تناقض‌های عاطفی و اجتماعی فردی و اجتماعی، ارائه دهد.

۷,۲,۲,۲. مهمانی شبانه و آشنایی با شهرزاد رقصنده؛ تمثیلی از سقوط اخلاقی

آشنایی کریم با شهرزاد، رقصنده‌ای که نمادی از زوال اخلاقی است، یکی از حادثه‌های فرعی داستان است که به‌طور مستقیم بر شخصیت‌پردازی او تأثیر می‌گذارد. این حادثه، بخشی از تلاش کریم برای فرار از گذشته و جست‌وجوی رهایی در میان محیط‌های پرآشوب و غیراخلاقی است. درواقع؛ این حادثه، فضای اجتماعی و روانی شخصیت اصلی را در برخورد با محیط‌های غرق در شهوت و فساد، به‌تصویر می‌کشد و کشمکش‌های درونی او را برجسته‌تر می‌کند.

کریم الناصری به همراه دوستش، جابر الموصلی، به یکی از کلوپ‌های شبانه می‌رود؛ جایی‌که شهرزاد، شگفت‌انگیزترین رقصنده‌ی جهان(۴) ، مشغول رقص است. جذابیت شهرزاد، فضایی از اغوا و شهوت را بر کل مکان حاکم می‌کند:

«**إن قلوب الجميع هنا تتحرق رغبة في طرحها على الفراش**» (دل‌های همه اینجا، مملو از اشتیاق به خواباندن او روی تخت است.) (همان: ۷۳)

اگرچه رمان از شیوه‌ی جریان سیال ذهن برای بازگشت به رویدادهای گذشته بهره می‌گیرد، اما مهمانی‌های شبانه و حضور در این محیط‌ها، به‌طور پی‌درپی در روایت ظاهر می‌شوند و فضای خفقان و بحران اخلاقی جامعه را بازتاب می‌دهند. این توصیف‌ها، نقش مهمی در خلق تنش و ایجاد درک عمیق‌تر از تأثیر محیط‌ها بر شخصیت اصلی دارند.

«**واكتسح المكان طوفان الجنس و صرخات الغابة، وجرى نهر الشبق عاويا مغرقا كل ما يمر عليه**» (مکان را سیلابی از شهوت و فریادهای همچون جنگل فراگرفت و رودخانه‌ای از میل جنسی با زوزه‌ای خروشان جاری شد و هرچه را از کنار آن می‌گذشت، غرق کرد.) (همان)

شهرزاد، نمادی از وسوسه و سقوط است. برخورد کریم با او، نشان‌دهنده‌ی تلاش وی برای مقابله با بحران‌های روانی و اجتماعی است که در گذشته‌اش ریشه دارد. این حادثه، کشمکش درونی کریم میان خواسته‌های انسانی و ارزش‌های اخلاقی را، به‌خوبی به‌تصویر می‌کشد. نویسنده با استفاده از توصیف‌های زنده و نمادپردازی‌های عمیق، نمایی از سقوط اخلاقی را ترسیم می‌کند و مخاطب را با عمق مشکلات اجتماعی و روانی شخصیت اصلی، همراه می‌نماید.

۸,۲,۲,۲. توصیف حادثه‌های زندان؛ بازتابی از بحران‌های درونی و اجتماعی

اتفاق‌ها و رویدادهای زندان، مانند تحولات حسون السلمان و حامد الشعلان، به‌عنوان حادثه‌های فرعی، بخش مهمی از روایت را تشکیل می‌دهند که درک مخاطب را از تأثیر سرکوب سیاسی و زندان، بر شخصیت‌ها تقویت می‌کنند. این حادثه‌ها که اغلب به‌عنوان حادثه‌های فرعی در خدمت حادثه‌ی اصلی، یعنی ورود کریم الناصری به زندان و درگیری‌های درونی او قرار می‌گیرند، هم‌زمان به برجسته‌کردن کشمکش‌های درونی کریم و نقد نظام اجتماعی و سیاسی جامعه، کمک می‌کنند.

حسون السلمان، یکی از شخصیت‌های فرعی مهم، پس از ورود به زندان به مسیر دین‌داری روی می‌آورد:

«**قتل جرثومة القلق في داخله و التي نخرت رأسه من قبل، من يتصور حسون السلمان كدرويش متنسك؟**» (او میکروب اضطراب را که پیش از این سرش را پوسیده بود، در درونش کشت. چه کسی می‌تواند حسون السلمان را به‌عنوان درویشی گوشه‌نشین تصور کند؟) (همان: ۵۰)

درواقع؛ حادثه‌های زندان، به‌ویژه تعامل‌های کریم با دیگر زندانیان، فضایی از خفقان و تغییرات روان‌شناختی را نشان می‌دهند که تأثیر سرکوب سیاسی بر افراد و تصویری از جامعه‌ی غرق در بحران را نشان می‌دهد:

«**ما الذي ربحناه من دنيانا و أحزابنا غير المعارك الخاسرة؟ فدعونا نبتغي مرضاة الله**» (ما از دنیا و احزابمان چه به دست آوردیم، جز نبردهای شکست‌خورده؟ پس بیایید رضایت خدا را بجوییم.) (همان: ۱۰۹)

حامد الشعلان، سیاستمداری سالخورده و بیمار، نمونه‌ی دیگری از افرادی است که زندان برای آنها فرصتی برای کنارگذاشتن گذشته و پناه‌بردن به ایمان شده است. او که سابقه‌ای سیاسی دارد، به دلیل بیماری‌های مزمن مانند آسم و روماتیسم، وقت خود را به نماز و خواب می‌گذراند:

«**وكان حامد الشعلان معلما مسنا تقاعد عن الوظيفة و السياسة معا، ولكن ماضيه السياسي بقي يتعقبه فجيء به معنا علی‌الرغم من أنه معتقل يعاني من ربو وروماتيزم مزمنين. وها هو يمضي وقته بين الصلاة والنوم** ...» (حامد الشعلان معلمی سالخورده بود که هم از کار و هم از سیاست بازنشسته شده بود، اما گذشته‌ی سیاسی‌اش همچنان او را دنبال می‌کرد. به همین‌دلیل، او را همراه ما به زندان آوردند. با اینکه او زندانی‌ای بود که از آسم مزمن و روماتیسم رنج می‌برد. او وقت خود را بین نماز و خواب سپری می‌کرد ... .) (همان: ۴۳)

دیگر زندانیان، مانند مجید عمران (عاشق دختر حامد الشعلان)، محسن خلیل و عامر صبری که مرتکب رفتاری ناپسند شده‌اند، بیشتر نقش‌هایی فرعی و در خدمت شخصیت کریم الناصری دارند. این شخصیت‌ها، با ارائه‌ی لایه‌های مختلفی از شرایط انسانی و اجتماعی، روایت را عمق بیشتری می‌بخشند. درواقع؛ شخصیت‌هایی مانند حسون السلمان، که به دین‌داری روی آورده‌اند و حامد الشعلان که گذشته‌ی سیاسی خود را کنار گذاشته است، نشان‌دهنده‌ی تلاش برای بازسازی هویت در محیطی پُرتنش هستند. این تغییرات، تناقض میان باورها، آرمان‌ها، و فشارهای بیرونی را آشکار می‌کند. این بخش، هم‌زمان نمایشی از امید، شکست و تلاش برای بازسازی هویت است. نویسنده از طریق این روایت‌ها، به نقد جامعه‌ای می‌پردازد که افراد را به دلیل فعالیت‌های سیاسی یا اشتباه‌های فردی، به نابودی می‌کشاند.

***

رمان‌های *غریبه در شهر* و *الوشم*، به‌رغم تفاوت‌های جغرافیایی و فرهنگی، با استفاده‌ی هنرمندانه از عنصر حادثه و انواع آن، تصویری عمیق از شرایط اجتماعی، سیاسی و روان‌شناختی جامعه‌های خود ارائه می‌دهند. این دو اثر، در بستری از مبارزه، مقاومت و زوال انسانی، از حادثه به‌عنوان ابزاری روایی برای ایجاد تعلیق، پیشبرد پیرنگ و بازتاب تنش‌های درونی و روانی شخصیت‌ها بهره می‌گیرند. تطبیق این دو رمان، پیوند ادبیات با واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی را به‌خوبی نمایان می‌سازد و قدرت روایت را در انتقال پیام‌های انسانی، برجسته می‌کند.

در *غریبه در شهر*، حادثه‌های اصلی، پیرامون شایعه‌ی ورود امامقلی، دستگیری حاج آخوند و کشته‌شدن سیّد جعفر، روایتگر مبارزه‌ای جمعی و ملی برای آزادی از زنجیر استعمار است. در این رمان، حادثه‌ها در خدمت برجسته‌کردن اتحاد اجتماعی و مقاومت مردم تبریز علیه اشغالگران روسی هستند. نویسنده، با بهره‌گیری از حادثه‌های فرعی نیز، همچون فضای اشغال‌شده‌ی تبریز و زندگی روزمره‌ی مردم، موفق شده است تصویر زنده‌ای از شرایط اجتماعی و فضای مقاومت را ترسیم نماید.

در مقابل، *الوشم*، با ساختاری غیرخطی و شیوه‌ی جریان سیال ذهن و بازگشت به گذشته، درگیری‌های درونی و بحران‌های هویتی شخصیت کریم الناصری را به‌تصویر می‌کشد. حادثه‌های اصلی همچون دستگیری و آزادی کریم، و حادثه‌های فرعی نظیر روابط او با مریم عبدالله، اسیل عمران و یسرا توفیق، نمایانگر سرکوب سیاسی و زوال فردی در جامعه‌ای استبدادی است. نویسنده، با توصیف دقیق حادثه‌های فرعی همچون فضای زندان و شب‌های آشفته‌ی بغداد، مخاطب را در فضایی پرآشوب و پُرتنش، غوطه‌ور می‌کند.

این دو رمان، در کنار نقاط مشترک، تفاوت‌هایی بنیادین دارند که ریشه در زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی آنها دارد. *غریبه در شهر*، تصویری از اتحاد جمعی و ملی‌گرایی ارائه می‌دهد، در حالی‌که *الوشم*، به درونیات شخصیت‌ها و بحران‌های فردی می‌پردازد. این تفاوت‌ها، گستردگی و تنوع ادبیات تطبیقی را نمایان می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ادبیات می‌تواند، در عین تأثیرپذیری از فرهنگ و زمانه، پیام‌هایی جهانی و انسانی را منتقل کند.

تطبیق این دو رمان، پیوند حادثه و پیام اجتماعی و نشان‌دهنده‌ی قدرت بی‌بدیل ادبیات در روایت بحران‌ها، آرمان‌ها و مقاومت انسانی است. نویسندگان، از حادثه به‌عنوان عنصری بنیادی بهره می‌گیرند تا نه‌تنها روایت را پیش ببرند، بلکه با ایجاد تعلیق، عمق‌بخشی به شخصیت‌ها و خلق فضایی ملموس، مخاطب را به تأمل و همراهی وادارند.

۳. نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی تطبیقی رمان‌های *غریبه در شهر* اثر غلامحسین ساعدی و *الوشم* نوشته‌ی عبدالرحمن مجید الربیعی، با تمرکز بر عنصر حادثه، ابعاد مشترک و متفاوت این دو اثر را در بازتاب مسائل اجتماعی، سیاسی و روان‌شناختی، روشن می‌سازد. تحلیل براساس پرسش‌ها و فرضیه‌های مطرح‌شده نشان می‌دهد که هر دو رمان، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، از حادثه به‌عنوان ابزاری مؤثر برای پیشبرد روایت و تقویت پیام‌های اجتماعی خود استفاده می‌کنند.

حادثه‌های اصلی در هر دو رمان، به‌عنوان محرک‌های اصلی پیرنگ، روایت را پیش می‌برند. در *غریبه در شهر*، شایعه‌ی ورود امامقلی به تبریز و دستگیری حاج آخوند دوزدوزانی، جریان اصلی مقاومت مردمی را شکل می‌دهد. در مقابل، در *الوشم*، دستگیری کریم الناصری و ورود او به زندان، محور روایت را براساس درگیری‌های شخصی و اجتماعی او قرار می‌دهد. این حادثه‌ها، به‌عنوان طرح‌های اصلی، روایت را از آغاز تا پایان هدایت می‌کنند و پیام اصلی داستان را بازتاب می‌دهند.

حادثه‌های فرعی مانند واکنش مردم به کشته‌شدن سیّد جعفر در *غریبه در شهر* و آشنایی کریم با اسیل عمران و یسرا توفیق در *الوشم*، لایه‌های جدیدی از شخصیت‌پردازی و پیامدهای اجتماعی را روشن می‌سازند. این حادثه‌ها، نشان‌دهنده‌ی تعامل شخصیت‌ها با محیط پیرامون و چالش‌های اجتماعی است که آنها را در مسیر تحول قرار می‌دهند.

درواقع؛ این حادثه‌های فرعی، در عمق‌بخشی به شخصیت‌پردازی و درک اجتماعی روایت، کمک شایانی می‌کنند. همچنین توصیف‌های زنده از فضای تبریز در زمان اشغال روس‌ها در *غریبه در شهر* و روایت از زندگی روزمره و شرایط زندان در *الوشم*، بازتابی از فضای اجتماعی و سیاسی دوران خود هستند که به تقویت بستر تاریخی و فرهنگی روایت و انتقال پیام‌های ضمنی، کمک کرده و مخاطب را در فضای داستانی غوطه‌ور می‌سازند. نویسندگان این‌دو رمان، با استفاده از عنصر حادثه، توانسته‌اند پیام‌هایی جهانی درباره‌ی مبارزه با ظلم و تأثیر سرکوب و مقاومت انسانی ارائه دهند.

بنابراین؛ *غریبه در شهر* بر محور مقاومت جمعی و ملی‌گرایی ایرانی تمرکز دارد و حادثه‌ها بیشتر در خدمت اتحاد و مبارزه‌ای اجتماعی هستند و در مقابل، *الوشم* بر فردی‌گرایی و درگیری‌های روانی و اجتماعی شخصیت اصلی تمرکز دارد و بحران‌های هویتی و سرکوب سیاسی در عراق را برجسته می‌کند. این تفاوت‌ها بازتابی از شرایط تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دو جامعه است. پس می‌توان گفت؛ مطالعه‌ی تطبیقی این دو رمان، قدرت ادبیات در بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی جامعه‌ها را برجسته می‌کند. درواقع؛ این مقایسه، تأکید می‌کند که چگونه ادبیات، فارغ از مرزهای جغرافیایی، می‌تواند ارزش‌ها و بحران‌های مشترکی را به‌تصویر بکشد و مخاطب را به تأمل در مسائل اجتماعی، سیاسی و انسانی دعوت کند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) الوَشم: خال‌کوبی، خال سوزنی، خال‌کوبیدن.

(۲) غلامحسین ساعدی در دی‌ماه ۱۳۱۴ در شهر تبریز به دنیا آمد. وی با نام مستعار «گوهرمراد»، پزشک، نویسنده و فعال سیاسی ایرانی بود. ساعدی در عرصه‌های گوناگون فرهنگی، ادبی و هنری از جمله سفرنامه، رمان، شعر، فیلم‌نامه و نمایش‌نامه فعالیت داشت و آثاری چون: *چوب به‌دست‌های ورزیل*، *آی باکلاه*، *آی بی‌کلاه*، *مار در معبد*و ... (نمایش‌نامه)؛ *گاو*، *دایره‌ی مینا*، *آرامش در حضور دیگران* (فیلم‌نامه)؛ *عزاداران بَیَل* (هفت داستان پیوسته)، *گور و گهواره* (سه داستان کوتاه)، *شب‌نشینی باشکوه* و ... (مجموعه داستان)؛ *غریبه در شهر*، *تاتار خندان*، *مقتل* و ... (رمان) و سه‌ترجمه از خود برجای گذاشت و سرانجام در دوم آذر ۱۳۶۴ در فرانسه درگذشت.

(۳) عبدالرحمن مجید الربیعی زاده‌ی ۱۲ اوت ۱۹۳۹در شهر ناصریه، نویسنده‌ی برجسته‌ی عراقی است که در ادبیات مدرن عراق، شهرت بسیاری دارد. از آثار وی می‌توان به: *الوشم* (علامت خال‌کوبی)، *القمار و الاسوار* (ماه و حصار)، *الانهر* (رودخانه)، *المواسمول اخراء* (فصول دیگر) و بسیاری آثار دیگر به زبان عربی، اشاره کرد. الربیعی سرانجام، پس از سال‌ها تلاش در عرصه‌ی فعالیت‌های فرهنگی و ادبی، در ۲۰ مارس ۲۰۲۳ درگذشت.

(۴) «إنها أروع راقصة في العالم» (الربیعی، ۲۰۰۲م: ۷۲)

منابع

ـ الربیعی، عبد الرحمن مجید (۲۰۰۲م). *الوشم*. المغرب: مشورات الزمن.
ـ خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰م). *بنیهٔ النص الروائی*. ط۱. بیروت: الدار العربیهٔ للعلوم.
ـ ساعدی، غلامحسین (۱۳۶۹). *غریبه در شهر*. چاپ اول. تهران: اسپرک.
ـ عبدالله کاظم ، نجم (۱۹۸۷م). *الروایهٔ فی العراق ۱۹۶۵ ـــ ۱۹۸۰ و تاثیر الروایهٔ الامریکیهٔ فیها*. بغداد: دار الشؤون الثقافیهٔ.
ـ میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *عناصر داستان*، چاپ سوم، تهران: سخن.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *ادبیات داستانی*. چاپ ۶. تهران: سخن.
ـ میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صدسال داستان‌نویسی ایران*، جلد ۱، تهران: نگاه.
ـ یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲). *هنر داستان نویسی*، چاپ ۱۱. تهران: نگاه.

تحلیل جامعه‌شناسی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری

دکتر نضال جمیل غضب و حسین علی نعمه

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه کوفه، کوفه، عراق و گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

سهراب سپهری، یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران، با زبان شاعرانه و تصاویر بدیع خود، بازتاب‌دهنده‌ی تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوران پهلوی است. شعر او، علاوه بر نگاه طبیعت‌گرایانه و عرفانی، دربردارنده‌ی تعامل با ایدئولوژی‌های اجتماعی و سیاسی آن زمان، همچون اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم است. این پژوهش، با بهره‌گیری از رویکرد جامعه‌شناسی ایدئولوژیک و تحلیل ساختاری و محتوایی، به بررسی تأثیرات این جریان‌ها بر شعر سپهری پرداخته و می‌کوشد تا چگونگی انعکاس نگرش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه‌ی ایران را در اشعار او تحلیل کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که شعر سپهری، با بهره‌گیری از زبانی نمادین و تصاویری شاعرانه، نه‌تنها نگاه فلسفی، عرفانی و زیبایی‌شناختی او را به نمایش می‌گذارد، بلکه روایتگر پیچیدگی‌ها و چالش‌های ایدئولوژیک جامعه‌ی ایران در دوران پهلوی نیز می‌باشد. تحلیل سروده‌های سپهری از منظر جامعه‌شناختی ایدئولوژیک، ابزاری ارزشمند برای درک تأثیر ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی‌های زمانه بر هنر و ادبیات معاصر فراهم می‌آورد. بنابراین؛ این پژوهش، به روش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ی، تلاش دارد جامعه‌ی ایدئولوژیک بازتاب‌یافته در اندیشه و شعر سهراب سپهری را تحلیل کرده و نمونه‌های برجسته‌ای را ارائه نماید.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی، ایدئولوژی، شعر معاصر ایران، زبان نمادین، سهراب سپهری.

۱. مقدمه

ادبیات و شعر، به‌عنوان بازتاب‌دهنده‌ی فرهنگ، اجتماع و سیاست، همواره نقشی بی‌بدیل در درک و تفسیر ساختارهای جوامع بشری ایفا می‌کنند. شعر معاصر فارسی، به‌ویژه در دوران پهلوی، در تعامل تنگاتنگ با تحولات اجتماعی و سیاسی قرار داشته و بستر مناسبی برای بیان چالش‌ها و پیچیدگی‌های جامعه ایرانی فراهم می‌آورد.

در این میان، سهراب سپهری (۱۳۵۹ـ ۱۳۰۷)، شاعر برجسته‌ی معاصر، با زبان منحصربه‌فرد و تصویرهای شاعرانه، از جمله شخصیت‌هایی است که شعر او توانسته ارتباطی عمیق میان فردیت، طبیعت و اجتماع ایجاد کند.

سهراب سپهری از اندک شاعرانی است که در دوران زندگی، میان نویسندگان و شاعران هم‌عصر خود، به شهرتی کم‌نظیر دست می‌یابد. او را شاعری صاحب سبک می‌شناسند که توانسته است اندیشه‌های نوین عرفانی و فلسفی را در شعر خود به‌کار گیرد. شهرت او در سی‌سال زندگی ادبی‌اش چنان فراگیر می‌شود که اشعارش به بسیاری از زبان‌های اروپایی ترجمه می‌گردد و فراتر از مرزهای ایران، به‌عنوان نماینده‌ی شعر نوین ایران شناخته می‌شود، اما این شهرت هیچ‌گاه او را فریب نمی‌دهد.

برخلاف بسیاری از نویسندگان و شاعران مشهور، سپهری در دوران زندگی خود، از مصاحبه، گفت‌وگو، نقد و تحلیل، دوری می‌جوید و بیشترِ وقتش را در تنهایی و خلوت می‌گذراند؛ یا غرق در مطالعه و خواندن کتاب می‌شود، یا

در سکوت، بوم نقاشی را پیش‌روی خود می‌گستراند و به کشیدن نقش‌ونگار می‌پردازد. (عماد، ۱۳۷۸: ۷) او از همان دوران نوجوانی دل به شعر و نقش می‌سپارد و با شور و شوقی وصف‌ناپذیر، در هر دو هنر، آثاری درخشان از خود به‌جای می‌گذارد. وی با سفرهای متمادی به سرزمین‌های دوردست، نه‌تنها افق‌های تازه‌ای از فرهنگ و هنر پیش‌روی مخاطبان خود می‌گشاید، بلکه توشه‌ای گران‌بها از ادب و هنر جهانی نیز به همراه می‌آورد. (دانش‌پژوه، ۱۳۸۳: ۴۹۷)

سهراب سپهری، شاعر مجموعه‌ی معروف هشت‌کتاب *(مرگ رنگ؛ زندگی خواب‌ها؛ آوار آفتاب؛ شرق اندوه؛ صدای پای آب؛ مسافر؛ حجم سبز؛ ما هیچ، ما نگاه)*، با عبور از مرزهای شعر سنتی، نوعی زبان جدید خلق می‌کند که در آن عناصر عرفانی، طبیعت‌گرایانه و اجتماعی به‌گونه‌ای نمادین در کنار هم قرار می‌گیرند. (عابدی، ۱۳۸۴: ۵۶) او در سروده‌های خود، جهان‌بینی‌ای چندبُعدی ارائه می‌دهد که نه‌تنها به طبیعت و زیبایی‌های آن نگاهی ستایش‌آمیز دارد، بلکه بازتاب‌دهنده‌ی جریان‌های ایدئولوژیک و شرایط اجتماعی زمانه‌ی خویش است. سپهری در میان گم‌شدگی مرزها ـ که شکل عمده‌ی هنر اوست ـ مانند انسانی سرگشته است که بین این عالم و عالم بالا، نه شکاف مطلقی می‌بیند و نه حدِفاصلی بین آن‌دو قائل است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۴۳) جامعه‌ای که سپهری در آن زیست می‌کند، متأثر از تضادها و جریان‌های فکری گوناگون همچون اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم است؛ جریان‌هایی که در شکل‌گیری هویت فرهنگی و سیاسی ایران مدرن، تأثیر بسزایی دارد.

از دیدگاه جوئل میگدال، جامعه ترکیبی از سازمان‌های اجتماعی است که هریک به‌صورت مستقل، از قدرت و آزادی عمل بالایی برای اجرای کنترل اجتماعی برخوردارند. بر این اساس، کنترل اجتماعی در جامعه به‌شکلی نامتجانس و از سوی گروه‌های گوناگون اجرا می‌شود. افزون بر این، ممکن است قدرت کنترل اجتماعی میان این گروه‌ها تقسیم شده باشد. (Migdal, ۱۹۹۸)

با توجه به اینکه اشعار سپهری نه‌تنها جنبه‌های زیبایی‌شناختی، بلکه دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک او را نیز منعکس می‌کنند، تحلیل جامعه‌شناختی و ایدئولوژیک اشعار او می‌تواند راهی برای درک عمیق‌تر از جامعه‌ی ایران در دوران پهلوی فراهم آورد. به گفته‌ی رمبو پلاس؛ سهراب سپهری، تن‌پوش ژنده و نخ‌نمای ادبیات سنتی را دور می‌اندازد و می‌تواند در بیان شاعرانه، با چاشنی فلسفه، عرفان و حکمت، طرحی نو دراندازد. (غیاثی، ۱۳۸۷: ۱۹)

این پژوهش با تمرکز بر سروده‌های سپهری، تلاش می‌کند تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه ایدئولوژی‌های اجتماعی و سیاسی زمانه، در اشعار این شاعر برجسته‌ی معاصر، بازتاب یافته‌اند و او چگونه با زبانی نمادین و تصویرهای شاعرانه، این جریان‌ها را به‌تصویر کشیده است. این مقدمه بستری فراهم می‌کند برای بررسی نقش سپهری به‌عنوان یک شاعر طبیعت‌گرا و انسان‌محور که در تعامل با جریان‌های اجتماعی زمان خود، تصویری پویا و چندلایه از جامعه‌ی ایران، ارائه می‌دهد.

۱.۱. بیان مسئله

شعر، به‌عنوان یکی از غنی‌ترین و مؤثرترین قالب‌های هنری، همواره آینه‌ی تمام‌نمای تحولات و چالش‌های اجتماعی و فرهنگی بوده است. به‌ویژه در ادبیات معاصر ایران، شعر جایگاهی ویژه در انعکاس تغییرات سیاسی و اجتماعی داشته و توانسته است به‌عنوان ابزاری برای درک جریان‌های ایدئولوژیک عمل کند. در این میان، سهراب سپهری، شاعر برجسته‌ی نوگرا، با زبانی خاص و تصاویری آمیخته با عرفان، فلسفه و طبیعت‌گرایی، دوران پرتلاطم پهلوی را به‌تصویر می‌کشد. این‌دوره، جامعه‌ی ایران را در میانه‌ی تقابل ایدئولوژی‌هایی مانند اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی لیبرال و سوسیالیسم قرار داده است. (ازغندی، ۱۳۷۹: ۱۱۲)

جامعه‌ی دوران سپهری، ساختاری پیچیده و چندلایه دارد که تحت‌تأثیر سیاست‌های توسعه‌طلبانه،

مدرنیزاسیون و سرکوب فرهنگی است. در چنین فضایی، جریان‌های فکری غالب تلاش دارند تا هویت فرهنگی و اجتماعی مردم ایران را شکل دهند یا بازتعریف کنند. این تحولات، بی‌شک، تأثیر عمیقی بر هنر و ادبیات می‌گذاردن و شاعران را به بازنگری در نقش و جایگاه خود در جامعه، وامی‌دارند.

سپهری در چنین شرایطی، با رویکردی متفاوت از هم‌عصران خود، به‌جای ورود مستقیم به مسائل سیاسی و اجتماعی، از زبانی نمادین و تصویرسازی‌های هنرمندانه استفاده می‌کند تا نگاه خود به این چالش‌ها را به‌شکلی غیرمستقیم بیان نماید. برخلاف شاعران متعهدی که آشکارا از جریان‌های سیاسی حمایت یا انتقاد می‌کنند، او با آمیختن مفاهیمی عرفانی و طبیعت‌گرا، هم‌زمان از ایدئولوژی‌های غالب، فاصله می‌گیرد و آنها را در بطن زبان شاعرانه‌ی خود بازتاب می‌دهد.

با این‌وجود، پژوهش‌های پیشین بیشتر بر جنبه‌های عرفانی و زیبایی‌شناختی آثار سپهری تمرکز داشته و کمتر از منظر جامعه‌شناسی ایدئولوژیک به تحلیل اشعار او می‌پردازند. این در حالی است که اشعار سپهری، به‌ویژه در قالب زبان نمادین و تصاویر چندلایه، بازتاب‌دهنده‌ی ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی‌های دوران او هستند. این پژوهش می‌کوشد به این موضوع بپردازد که رویکرد سپهری در برخورد با جریان‌های فکری و ایدئولوژیک غالب زمانه، چه نقشی در شکل‌گیری نگرش فلسفی او داشته است.

۲٫۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

تحلیل شعر همواره راهی برای ورود به عمق اندیشه‌ها و باورهای یک جامعه بوده است؛ چراکه شاعر نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی احساسات فردی، بلکه آینه‌ی از دغدغه‌ها، ارزش‌ها و چالش‌های زمانه‌ی خویش است. شعر سهراب سپهری نیز، با زبان لطیف و تصاویر بدیع، جهانی فراتر از مرزهای فردی را به نمایش می‌گذارد؛ جهانی که در آن تعاملات میان انسان، طبیعت و جامعه درهم تنیده شده است. دوران زیست سپهری، همراه با تلاطم‌های اجتماعی و سیاسی و کشمکش‌های ایدئولوژیک، بستری منحصربه‌فرد برای شکل‌گیری هنر او فراهم می‌آورد. ضرورت این پژوهش در فهم عمیق‌تر این ارتباط‌ها نهفته است؛ فهمی که به ما کمک می‌کند تا شعر سپهری را نه‌تنها به‌عنوان اثری ادبی، بلکه به‌عنوان سندی از تجربه‌های اجتماعی و فرهنگی زمانه‌اش، تحلیل فراادبی (جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، ایدئولوژیکی و غیره) نماییم.

اهمیت این پژوهش را نیز می‌توان در پیوند میان ادبیات و جامعه‌شناسی جست‌وجو کرد؛ زیرا شعر، به‌عنوان آینه‌ای از احساسات، باورها و اندیشه‌های یک جامعه، نقشی بی‌بدیل در شناخت عمیق‌تر لایه‌های فرهنگی و اجتماعی ایفا می‌کند. در این میان، سهراب سپهری، با بهره‌گیری از زبانی شاعرانه و تصاویری نمادین، فراتر از توصیف‌های زیباشناختی، به بازتاب پرسش‌ها و تلاطم‌های ایدئولوژیک و اجتماعی دوران خود می‌پردازد. درواقع؛ اهمیت تحلیل جامعه‌شناسانه از سروده‌های او در این است که علاوه بر شناخت دنیای درونی شاعر، دریچه‌ای به‌سوی درک بهتر تحولات تاریخی، سیاسی و فرهنگی جامعه‌ی ایران در دوره‌ای پرتلاطم، باز می‌کند. این پژوهش، با نگاهی نو به آثار سپهری، نه‌تنها به درک گستره‌ی اندیشه و هنر او کمک می‌کند، بلکه راهی برای آگاهی از تعامل پیچیده‌ی ادبیات و ساختارهای اجتماعی در ایران معاصر، فراهم می‌آورد.

همچنین هدف این پژوهش، گشودن افق‌های تازه‌ای در درک شعر سهراب سپهری است؛ شعری که فراتر از واژه‌ها، جهان‌بینی‌ای عمیق و چندلایه را بازتاب می‌دهد. این پژوهش می‌کوشد تا با تأملی جامعه‌شناسانه در اشعار او، پیوند میان زیبایی‌شناسی شاعرانه و واقعیت‌های اجتماعی دوران پهلوی را آشکار کند. هدف آن است که با تحلیل تأثیر جریان‌های ایدئولوژیک مانند اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم بر شعر سپهری، نقشی که این جریان‌ها در

شکل‌دهی به تفکر، تصویرگری و پیام‌های او دارند، روشن شود. درحقیقت؛ این پژوهش، به دنبال آن است که شعر سپهری را نه‌تنها به‌عنوان اثری ادبی، بلکه به‌مثابه‌ی سندی تاریخی و اجتماعی بررسی کند و از این رهگذر، راهی به سوی درک عمیق‌تر از ارتباط میان ادبیات، جامعه و ایدئولوژی در ایران معاصر، بگشاید.

۳,۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل جامعه‌شناسی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. شعر سهراب سپهری چگونه بازتاب‌دهنده‌ی تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوران پهلوی است؟

۲. سهراب سپهری در اشعار خود چگونه با ایدئولوژی‌های رایج زمانه، همچون اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم، تعامل برقرار می‌کند؟

۳. آیا اشعار سپهری را می‌توان به‌عنوان آینه‌ای از پیچیدگی‌ها و تناقض‌های جامعه‌ی ایران در دوران پهلوی تحلیل کرد؟

۴. تصاویر طبیعت‌گرایانه و زبان عرفانی در اشعار سپهری چه نقشی در انتقال پیام‌های ایدئولوژیک و اجتماعی دارند؟

۵. آیا می‌توان شعر سپهری را به‌عنوان سندی ادبی برای تحلیل ساختارهای ایدئولوژیک و فرهنگی جامعه‌ی معاصر ایران، درنظر گرفت؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. سهراب سپهری با بهره‌گیری از زبان نمادین، عرفانی و طبیعت‌گرایانه، به‌صورت غیرمستقیم به نقد ایدئولوژی‌های رایج زمانه مانند اسلام‌گرایی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم در شعر خود می‌پردازد.

۲. شعر سپهری علاوه بر بیان زیبایی‌شناسانه، آینه‌ای از درگیری‌های فکری و ایدئولوژیک جامعه‌ی دوران خود است که توانسته پیامی جهان‌شمول و فرافرهنگی ارائه دهد.

۳. ایدئولوژی‌های متنوع و متضاد جامعه‌ی دوران پهلوی، تأثیری مستقیم بر زبان، ساختار و محتوای شعری سپهری دارند.

۴. برخلاف شاعران ایدئولوژیک معاصر، سپهری با زبانی ایدئولوژیک به دغدغه‌های انسانی و اجتماعی می‌پردازد که فراتر از محدودیت‌های سیاسی و فرهنگی دوران پهلوی است.

۵. شعر سپهری، با بهره‌گیری از تصاویر بدیع و زبان رمزآلود، به خواننده امکان برداشت‌های چندلایه از تعامل میان هنر، ایدئولوژی و جامعه را می‌دهد.

۵,۱. روش پژوهش

این پژوهش، از نوع کیفی و تحلیلی است و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای معتبر ادبی، تاریخی و جامعه‌شناختی، به تحلیل جامعه‌ی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری، می‌پردازد.

۶٫۱. پیشینه‌ی پژوهش

سهراب سپهری یکی از شاعران برجسته‌ی معاصر است که آثار و اندیشه‌های او در بسیاری از پژوهش‌ها، کتاب‌ها و مقالات، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. در کنار این مطالعات، جامعه‌ی ایران در دوران پهلوی نیز به‌ویژه در زمینه‌ی ایدئولوژی و تحولات اجتماعی و سیاسی، موضوع پژوهش‌های بسیاری است، اما تاکنون پژوهش مستقیمی که به تحلیل جامعه‌ی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری بپردازد، انجام نشده است. این پژوهش تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات پیشین، گامی نو در این راستا بردارد. با این‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع مورد استفاده، عبارتند از:

آبراهامیان (۱۳۸۹) در کتاب *ایران بین دو انقلاب*، با رویکرد جامعه‌شناسی سیاسی، تحولات ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی را تحلیل می‌کند. آبراهامیان در این اثر، بنیان‌های اجتماعی و تاریخی سیاست ایران را در سه‌بخش عمده؛ از انقلاب مشروطه تا انقلاب ۵۷، بررسی کرده و تأثیرات ایدئولوژی‌های مختلف را بر جامعه و ساختارهای اجتماعی و سیاسی بررسی می‌کند. گرجان (۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ی «تحلیل معنایی اشعار سهراب سپهری» به بررسی افکار و اندیشه‌های سپهری شامل جهان‌بینی، نمادگرایی، طبیعت‌ستایی، عرفان، آرمان‌گرایی، اساطیر و رمزگرایی در *هشت‌کتاب* سپهری می‌پردازد و از زاویه‌های مختلف، سروده‌های او را تفسیر می‌کند. العروی (۲۰۱۲م.) در کتاب *مفهوم الایدیولوجیا*، به بررسی چیستی ایدئولوژی می‌پردازد و تلاش می‌کند با ترسیم خطوط کلی از پیشینه‌ی تاریخیِ مفهوم ایدئولوژی، معانی متعدد آن را روشن سازد. العروی در این اثر، ایدئولوژی را در چارچوب مناسبی، تعریف می‌کند و امکان استفاده‌ی کاربردی آن‌را، تحلیل می‌نماید. امینی (۱۳۸۶) در کتاب *تحولات سیاسی و اجتماعی ایران در دوران پهلوی*، به مسائل سیاسی و اجتماعی و تحولات ناشی از آنها در جامعه‌ی ایران آن زمان اشاره می‌کند. سپهری (۱۳۸۹) در *هشت‌کتاب*، اندیشه‌ها، باورها، آرمان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژی خود را در سروده‌هایش جاری می‌کند و سایر منابع که بستر مناسبی برای تحلیل این پژوهش فراهم نموده‌اند و در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

مبانی نظری این پژوهش با موضوع «تحلیل جامعه‌ی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری» بر دو محور اصلی بنا شده است: تحلیل ایدئولوژی به‌عنوان یک مفهوم کلیدی در علوم اجتماعی و جامعه‌شناختی و بررسی بازتاب آن در هنر و ادبیات. این دو محور، نه‌تنها چارچوب تحلیلی مناسبی برای واکاوی شعر شاعران معاصر به‌ویژه سهراب سپهری در تعامل با تحولات ایدئولوژیک دوران او فراهم می‌آورند، بلکه می‌توانند به‌عنوان ابزاری مؤثر برای تحلیل رابطه‌ی میان شعر و ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نیز، به‌کار روند.

۱٫۲. تحلیل ایدئولوژی

ایدئولوژی، مفهومی چندلایه و چندبُعدی است که در علوم اجتماعی و انسانی جایگاهی ویژه دارد. این واژه در مفهوم گسترده‌اش، به مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها، آرمان‌ها، نگرش‌ها و نظام‌های فکری اشاره دارد که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، رفتارها و نگرش‌های فردی و جمعی را هدایت می‌کند. (علیجانی، ۱۳۸۰: ۱۲۲) این مفهوم، به‌ویژه در دوران‌های تاریخیِ پُرتحول، نقشی بنیادین در شکل‌دهی به روندهای اجتماعی و سیاسی ایفا می‌کند و از همین‌رو تحلیل آن در آثار ادبی، می‌تواند نمایانگر روابط پیچیده میان هنر و جامعه باشد. «ایدئولوژی نزد مارکسیست‌های اولیه، نخست به مفهوم آگاهی کاذب و مسخ‌شده‌ی طبقه‌ای خاص درباره مسائل اجتماعی

بود، ولی به مرور زمان بار معنایی منفی آن کم شد. سپس مفهوم جامعه‌شناختی و بی‌طرفانه‌ای یافت که به مجموعه‌ی اندیشه‌ها و پندارهایی گفته می‌شد که توده‌ی مردم درباره‌ی جامعه دارند.» (همان: ۱۲۳)

در این زمینه، تحلیل ایدئولوژیک نه‌تنها به مطالعه‌ی انتقادی مفاهیم و نظریه‌های ایدئولوژیک کمک می‌کند، بلکه درک ما از نحوه‌ی تأثیرگذاری و بازتاب آنها در هنر را نیز عمق خاصی می‌بخشد. در هنر و به‌ویژه در شعر، ایدئولوژی به‌عنوان نیرویی محرک می‌تواند به‌صورت غیرمستقیم از طریق نشانه‌ها، نمادها و مضامین، به درک ما از تاریخ و جامعه، کمک کند.

در دوران پهلوی که جامعه‌ی ایران دچار تغییرات اجتماعی و فرهنگی زیادی می‌شود، شعر سهراب سپهری با نگاهی شاعرانه و پیچیده، به نوعی از این تغییرات و تحولات ایدئولوژیک واکنش نشان می‌دهد و آنها را در لایه‌های عمیق شعر خود منعکس می‌کند. در ادامه؛ به‌طور مختصر، به دو محور اصلی مبانی نظریِ تحلیل ایدئولوژی؛ یعنی مفهوم و کارکرد ایدئولوژی و بازتاب آن در هنر و ادبیات، می‌پردازیم.

۱،۱،۲. مفهوم و کارکرد ایدئولوژی

ایدئولوژی با مفهومی چندبُعدی، به‌عنوان یک نظام فکری یا مجموعه‌ای از باورها، درکی فراگیر از جهان و روابط اجتماعی ارائه می‌دهد و غالباً در بستر قدرت و سیاست به بازتولید یا تغییر مناسبات اجتماعی می‌پردازد. ایدئولوژی را می‌توان مانند آن‌چیزی که در فرهنگ علوم اجتماعی و فلسفه می‌آید، تعریف کرد: خلاصه‌ی گروهی از پیشرفت‌ها، اندیشه‌ها، اعتقادات و روش‌های اندیشیدن برای هر گروهی؛ مانند یک ملت، یک گروه خاص، قشری از جامعه، گروه مذهبی یا حزب سیاسی که معمولاً به عادت‌ها و رسم و رسوم بستگی دارد. (سعید، ۱۹۴۴م: ۱۴۹)

ایدئولوژی در ساده‌ترین معنا و مفهوم خود، چارچوبی از ایده‌ها و باورهاست که به انسان‌ها کمک می‌کند تا جهان اطراف خود را تفسیر کنند و به کنش‌های اجتماعی دست بزنند. درواقع می‌توان گفت؛ ایدئولوژی، راهی برای سازماندهی جامعه و اعمال هنجارها و ارزش‌ها در میان افراد و گروه‌ها ارائه می‌دهد. از نگاه عبدالله العروی، ایدئولوژی ابزاری است برای فهم و بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی که تأثیرات آن در شکل‌گیری ذهنیت افراد و جوامع، انکارناپذیر است. (العروی، ۲۰۱۲م: ۱۵) این مفهوم، نه‌تنها به‌مثابه‌ی نظریه‌پردازی درباره‌ی جهان، بلکه به‌عنوان نیرویی اجرایی که هنر، ادبیات و فرهنگ را متحول می‌کند، اهمیّت می‌یابد.

در دوران پهلوی، جامعه‌ی ایران با سه جریان عمده‌ی ایدئولوژیک (شبکه‌ای از سازمان‌های اجتماعی) که نفوذ دولت و تأثیر آن را بر سطوح مختلف جامعه، تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، مواجه است: اسلام‌گرایی[۱]، ملی‌گرایی[۲] و سوسیالیسم[۳]. (ازغندی، ۱۳۷۹: ۱۱۲) هریک از این جریان‌ها تلاش دارند تا معنای خاصی از هویت ایرانی و توسعه‌ی اجتماعی ارائه دهند. این جریان‌ها به‌ویژه در دهه‌های میانی و پایانی حکومت پهلوی، بر هنر و ادبیات نیز تأثیر زیادی می‌گذارند و سبب می‌شوند که هنرمندان و شاعران، خواسته یا ناخواسته، در برخورد با این ایدئولوژی‌ها، جایگاه خود را بازتعریف کنند. (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۳۵_ ۲۲۳)

ایدئولوژی به‌عنوان یکی از عوامل بنیادین در نظام‌های اجتماعی و فرهنگی، نقش‌های متنوعی ایفا می‌کند که می‌توان به ایجاد هویت جمعی، توجیه قدرت و مشروعیت‌بخشی به نظام‌ها، هدایت کُنش اجتماعی، نقد و مقاومت و غیره اشاره کرد. هرکدام از این نقش‌ها، تعریفی خاص و مستقل دارند؛ مثلاً در ایرانِ دوران پهلوی، گفتمان‌هایی مانند ملی‌گرایی و اسلام‌گرایی به‌عنوان ایدئولوژی‌های برجسته، هویت‌های متضادی را در جامعه شکل می‌دهند که نیاز به ایجاد هویت جمعی و احساس تعلق و هویت مشترک هستند.

در بازتعریف دیگری از ایدئولوژی گفته می‌شود که: ایدئولوژی به مجموعه‌ای از اندیشه‌ها اشاره دارد که هدف آن ایجاد پیوند میان باورهای عمومی و رفتارهای مردم است. این مفهوم به‌عنوان ابزاری برای توضیح و ارزیابی وضعیت اجتماعی است و به مردم کمک می‌کند تا حقوق اجتماعی خود را بهتر درک کنند. همچنین، ایدئولوژی برنامه‌ای برای عملکرد اجتماعی و سیاسی ارائه می‌دهد که با شرایط و نیازهای جامعه، هماهنگ است. (O'Neill, ۲۰۲۰: ۵-۶)

درواقع؛ مفهوم و کارکرد ایدئولوژی در تحلیل جوامع انسانی نقشی کلیدی ایفا می‌کند. با تحلیل ایدئولوژی‌ها می‌توان به درکی عمیق‌تر از ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و همچنین از بازتاب این ساختارها در هنر و ادبیات، دست یافت. این چارچوب تحلیلی، در پژوهش حاضر، امکان واکاوی شعر سهراب سپهری و درک رابطه‌ی آن با تحولات اجتماعی و ایدئولوژیک ایران معاصر را، به‌خوبی فراهم می‌کند.

۲،۱،۲. بازتاب ایدئولوژی در هنر و ادبیات

محور دوم مبانی نظری این پژوهش به بررسی بازتاب ایدئولوژی در هنر و ادبیات اختصاص دارد. هنر و ادبیات، به‌ویژه در جوامعِ دچار تحولات اجتماعی، فضایی برای بازتاب ایدئولوژی‌ها فراهم می‌آورند. این بازتاب می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد و از طریق نمادها و تصاویر به نقد ساختارهای اجتماعی و سیاسی بپردازد. درواقع؛ هنر و ادبیات با ترکیب زیبایی‌شناسی و مفهوم‌سازی، ظرفیت بالایی برای نقد و بازنمایی تحولات اجتماعی و نظام‌های فکری و فرهنگی دارند.

ادبیات، به‌ویژه شعر به‌دلیل ماهیت نمادین و چندلایه‌ی خود، به‌عنوان یکی از ارکان اصلی فرهنگ، بستری مناسب برای بازنمایی و نقد ایدئولوژی‌ها است. در اینجا شاعر، هم به‌عنوان یک فرد خلاق و هم به‌عنوان عضوی از جامعه، تحت‌تأثیر شرایط ایدئولوژیک زمان خود است. درواقع؛ شاعر، به‌عنوان عضوی از جامعه، از جریان‌های اجتماعی و ایدئولوژیک تأثیر می‌پذیرد؛ اما در عین‌حال، با خلاقیت خود می‌تواند ایدئولوژی‌ها را به چالش بکشد یا بازتعریف نماید.

بنابراین، مبانی نظری این پژوهش به‌طور هم‌زمان هم بر تحلیل ایدئولوژی (مفهوم و کارکرد) و هم بر بازتاب آن در هنر و ادبیات تأکید دارد و می‌تواند چشم‌اندازی جامع و علمی برای درک عمیق‌تر شعر سهراب سپهری و رابطه‌ی آن با تحولات اجتماعی و سیاسی ایرانِ دوران پهلوی، فراهم آورد.

۲،۲. تحلیل جامعه‌شناسی ایدئولوژیک در اندیشه و شعر سهراب سپهری

در ایران معاصر، تحولات ایدئولوژیک دوران پهلوی بر بسیاری از شاعران به‌ویژه سهراب سپهری، تأثیر بسیاری دارد. سهراب سپهری، با رویکردی فلسفی و عرفانی، به‌طور خاص به واکنش در برابر این تحولات می‌پردازد. نگاه او به طبیعت و هستی‌شناسی، در عین‌حال که شاعرانه و هنری است، بازتابی از دغدغه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک نیز دارد.

سپهری، با زبان شاعرانه و تصاویر بدیع، به‌ظاهر از سیاست و ایدئولوژی‌های زمانه فاصله می‌گیرد؛ اما سروده‌های او نمایانگر درگیری ذهنی با مسائلی همچون هویت، معنویت و بحران‌های اجتماعی است. او، با تأکید بر وحدت انسان و طبیعت، تقابلی میان ارزش‌های سنتی و نوگرایی ایجاد می‌کند که خود بازتابی از درگیری‌های ایدئولوژیک جامعه‌ی ایران است. (حقوقی، ۱۳۸۵: ۵۱)

شعر سپهری در این بستر، تلفیقی است از عرفان، طبیعت‌گرایی و فلسفه، که به‌ظاهر از ایدئولوژی فاصله می‌گیرد؛ اما در بطن خود، بازتاب‌دهنده‌ی تنش‌ها، تعارض‌ها و گفتمان‌های ایدئولوژیک دوران اوست. عرفان سپهری، جدای از آنکه راه گریزی از سلطه‌ی اجتماعی ـ سیاسی به نظر می‌رسد، به‌شکلی غیرمستقیم به نقد بحران هویتی جامعه معاصر نیز می‌پردازد. همچنین طبیعت‌گرایی او، نمادی از تلاش برای بازگشت به اصالت انسانی در برابر گفتمان‌های مدرنیته و مادی‌گرایی است که در آن دوران در حال شکل‌گیری هستند. (گرجان، ۱۳۸۹: ۳۳)

درواقع؛ پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه‌های اجتماعی و ادبی، در پی آن است که نقش ایدئولوژی در شعر سپهری را بررسی کند. این رویکرد کمک می‌کند تا از ورای نمادها و تصاویر شعر او، به شناختی عمیق‌تر از گفتمان‌های غالب اجتماعی ـ فرهنگی دوران پهلوی، دست یابیم. شعر سپهری، همان‌گونه که در بستر طبیعت و عرفان خوانده می‌شود، در پرتوی تحلیل جامعه‌شناختی، حامل پیام‌هایی است که از ایدئولوژی‌های زمانه متأثر است و گاه آنها را به چالش می‌کشد. از این‌رو، بررسی شعر سهراب سپهری از منظر ایدئولوژیک می‌تواند به درک عمیق‌تری از شرایط اجتماعی و سیاسی ایران در دوران پهلوی، کمک کند. به‌بیانی دیگر می‌توان گفت؛ سپهری، با استفاده از زبان نمادین و تصاویر زیبا، به‌طور غیرمستقیم به نقد گفتمان‌های ایدئولوژیک دوران خود می‌پردازد و با نگاه فلسفی و هنری، به تبیین پیچیدگی‌های ذهنی و اجتماعی جامعه ایران، اشاره می‌کند.

۱,۲,۲. تحلیل جامعه‌ی ایدئولوژیک در اندیشه‌ی سهراب سپهری

سهراب سپهری شاعری است که در بستر تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایرانِ دورانِ پهلوی، به خلق آثاری می‌پردازد که گاه در تضاد و گاه در هم‌نشینی با ایدئولوژی‌های زمانه قرار می‌گیرند. می‌توان گفت؛ سپهری در یکی از پرتلاطم‌ترین دوره‌های تاریخی ایران زندگی می‌کند؛ دورانی که ایدئولوژی‌های سیاسی و اجتماعی، جامعه را تحت سلطه‌ی خود می‌گیرند. از یک‌سو، تلاش‌های حکومت پهلوی برای نوسازی فرهنگی و اقتصادی، هویتی دوگانه و گاه متناقض برای جامعه ایجاد می‌کند و از سوی‌دیگر، جریان‌های اسلام‌گرا، ملی‌گرا و چپ‌گرا، هریک تلاش می‌کنند روایت خود را به‌عنوان راه‌حل مشکلات جامعه، مطرح کنند. درواقع؛ دوران زندگی سپهری، سرشار از برخورد گفتمان‌های مختلف ایدئولوژیک است؛ از مدرنیسم و ملی‌گرایی پهلوی گرفته تا اسلام‌گرایی، سوسیالیسم و جنبش‌های چپ‌گرا. (هاشمی، ۱۳۹۰) این شرایط پیچیده، جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن، ایدئولوژی‌ها نه‌تنها به‌عنوان گفتمان‌های غالب عمل می‌کنند، بلکه در سبک زندگی، هنر و اندیشه‌های فردی و جمعی نیز تأثیرگذار می‌باشند. در این بستر، هنر و ادبیات نیز به میدانی برای بازتاب این کشمکش‌ها تبدیل می‌شود.

در چنین بستری، سپهری رویکردی خاص و منحصربه‌فرد می‌گیرد. او به‌جای دنباله‌روی از این جریان‌ها، مسیری متفاوت برمی‌گزیند که نشانگر نوعی مقاومت در برابر ایدئولوژی‌های رسمی و گفتمان‌های غالب است. وی برخلاف بسیاری از شاعران سیاسی هم‌عصر خود که به‌طور مستقیم به مسائل سیاسی و ایدئولوژیک می‌پردازند، به‌ظاهر از درگیری با گفتمان‌های ایدئولوژیک دوری می‌کند و با زبانی نمادین و عرفانی به نقد غیرمستقیم جامعه و زمانه‌ی خویش می‌پردازد؛ جامعه‌ای که در آن، تناقض‌ها و کشمکش‌های ایدئولوژیک، هویت فرهنگی و اجتماعی مردم را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

درواقع؛ سروده‌های سپهری، حامل انتقادی عمیق و فلسفی نسبت به وضعیت انسان در جامعه‌ای ایدئولوژیک است. او با استفاده از تصاویر شاعرانه و زبان رمزآلود، از انسان دعوت می‌کند تا از تنگناهای ایدئولوژیک فراتر رود و به معناهای عمیق‌تر زندگی و طبیعت، توجه کند.

ــ باید امشب بروم

باید امشب چمدانی را که به اندازه‌ی تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیداست ...

بنابراین می‌توان گفت؛ جامعه‌ی ایدئولوژیک سهراب سپهری، جامعه‌ای است که در آن، ایدئولوژی‌های مختلف، با ادعای ارائه‌ی راه‌حل برای مشکلات، به دنبال جهت‌دهی به رفتارها و باورهای انسان هستند. اما سپهری، در مقابل این شرایط، رویکردی طبیعت‌گرایانه و عرفانی می‌گیرد که در آن، انسان و جهان در مرکز اندیشه قرار می‌گیرند. درواقع؛ او با این نگرش متفاوت، از این چارچوب‌ها فراتر رفته و با تکیه بر عرفان، طبیعت و فلسفه، تصویری بی‌بدیل از انسان و جهان ارائه می‌دهد. شعر او، نقدی نمادین و عمیق از شرایط ایدئولوژیک زمانه است که در آن، دعوت به بازگشت به اصل هستی و معناگرایی در برابر ساختارهای تحمیلی و گفتمان‌های محدودکننده، به‌چشم می‌خورد. درواقع؛ می‌توان گفت؛ سپهری با نگرشی فراتر از ایدئولوژی‌های زمانه، به دنبال معنای عمیق‌تری از زندگی و هستی است.

سپهری در اشعار خود، طبیعت را به‌عنوان فضایی معرفی می‌کند که از تعصب‌ها و باورهای ایدئولوژیک آزاد است. او با برجسته‌کردن طبیعت به‌عنوان مفهومی بنیادین، فضایی آزاد از محدودیت‌های ایدئولوژیک خلق می‌کند. طبیعت در شعر او، نمایانگر خلوص و هماهنگی است و انسان را به بازگشت به اصل خود دعوت می‌کند. برای مثال، در شعر «صدای پای آب»، از دفتری به همین نام در مجموعه‌ی *هشت‌کتاب*، طبیعت به‌عنوان مکانی مقدس و آرامش‌بخش تصویر می‌شود که انسان می‌تواند در آن به خلوص و پاکی، بازگردد.

ــ ... قبله‌ام، یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مُهرم نور

دشت سجاده‌ی من ...

این اشاره‌ی نمادین به طبیعت، به‌نوعی نقد جامعه‌ای است که در آن ایدئولوژی‌ها، انسان را از زیبایی‌های اصیل زندگی دور می‌کنند. اما عرفان سپهری، شکلی مدرن و متناسب با عصر اوست. او با الهام از آموزه‌های عرفانی کهن ایرانی و شرقی، جامعه‌ای را به‌تصویر می‌کشد که در آن، معنویت جایگزین کشمکش‌های ایدئولوژیک شده است. در این‌راستا، سروده‌های او، انسان را به جست‌وجوی درونی و شناخت خویشتن فرامی‌خوانند، نه تسلیم‌شدن به ایدئولوژی‌های بیرونی.

سپهری به‌طور غیرمستقیم به نقد جامعه‌ای می‌پردازد که در آن ایدئولوژی‌ها جایگزین ارزش‌های انسانی می‌شوند. او در این مسیر، به مفاهیمی همچون عشق، معنویت و ارتباط انسان با هستی می‌پردازد که فراتر از مرزهای ایدئولوژیک قرار دارند. درواقع؛ او ایدئولوژی‌های رسمی زمان خود را نقد می‌کند. این نقد، نه با زبان صریح و شعاری، بلکه از طریق نمادها و تصاویر شاعرانه ارائه می‌شود. به‌عنوان مثال، در شعرهای او، مفاهیمی همچون حصار، تاریکی و جبر به نمادهایی از جامعه‌ای تبدیل می‌شوند که تحت‌تأثیر ایدئولوژی‌های سرکوب‌گر قرار دارند.

ــ قایقی خواهم ساخت

خواهم انداخت به آب

دور خواهم شد از این خاک غریب ...

«دور باید شد، دور»

یکی از ویژگی‌های جوامع ایدئولوژیک، فشار برای همسان‌سازی و ضعیف‌نمودن فردیت است. سپهری، از تقابل میان فردیت و جمع‌گرایی در جامعه‌ای ایدئولوژیک آگاه است و در مقابل این رویکرد، بر یگانگی و فردیت انسان تأکید دارد. اشعار او اغلب بر این تضاد تأکید می‌کنند، به‌طوری‌که در برابر گفتمان‌های غالب، انسان و تجربه‌های درونی او را برجسته می‌کند. در سروده‌های او، انسان به‌عنوان موجودی مستقل و آزاد به‌تصویر کشیده می‌شود که در جست‌وجوی معنا، از مرزهای ایدئولوژیک فراتر می‌رود. وی، با زبانی ساده و درعین‌حال عمیق، انسان را به رهایی از بندهای ایدئولوژیک فرامی‌خواند. او باور دارد که برای رسیدن به آزادی واقعی، انسان باید به طبیعت، عشق و حقیقت بازگردد. این دعوت به آزادی، در بسیاری از سروده‌های او، بازتاب خوبی می‌یابد.

درنهایت می‌توان گفت؛ جامعه‌ی ایدئولوژیک سهراب سپهری، بازتاب‌دهنده‌ی چالش‌ها و تناقض‌های دوران پهلوی است، اما نگاه سپهری، رویکردی متفاوت و انتقادی را ارائه می‌دهد. او با استفاده از عرفان، طبیعت‌گرایی و انسان‌محوری، به مقابله با شرایط محدودکننده‌ی جامعه‌ی خود برمی‌خیزد و در اشعارش تصویری از جهانی آرمانی و رها از ایدئولوژی، ارائه می‌دهد.

۲٫۲٫۲. تحلیل جامعه‌ی ایدئولوژیک در شعر سهراب سپهری

شعر سهراب سپهری بی‌شک دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که بندرت می‌توان در آثار دیگر شاعران معاصر ایران، نشانه‌هایی از چنین نگاه عمیق به زندگی اجتماعی انسان ایرانی، یافت. (هاشمی، ۱۳۹۰) سپهری، با درک دقیق از محیط و فضای سیاسی ـ اجتماعی دوران خویش، شعری را می‌سراید که نه‌تنها تجلی زیبایی‌شناسی ادبی است، بلکه ابعاد فلسفی و اجتماعی آن نیز الهام‌بخش است؛ چراکه در سروده‌های او، مفاهیم فلسفی و اجتماعی درهم تنیده‌اند و فضای شعری او را به‌نوعی با نگاه‌های روزمره و ایدئولوژیک، شکاف می‌زنند. درواقع؛ تحلیل شعرهای او، دریچه‌ای تازه به فهم تحولات ایدئولوژیک و اجتماعی زمانه‌اش می‌گشاید.

ذبیحی درباره‌ی جایگاه سروده‌های سپهری، چنین می‌گوید: «در مجموعه‌ی *هشت‌کتاب* سهراب سپهری، منظومه‌های قابل‌تأمل بسیار است و هر منظومه‌ای را می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون نقد و بررسی کرد.» (ذبیحی، ۱۳۷۷: ۱۲۰) اینک با بررسی چند نمونه شعر او، که مفاهیم موردنظر در آنها تجلی یافته است، راه درک بیشتر شعرهایش را یادآور می‌شویم.

یکی از سروده‌های سپهری با نام «مسافر» از مجموعه‌ی *هشت‌کتاب*، که بیانگر روح جست‌وجوگر اوست، چنین آغاز می‌شود:

ــ هنوز در سفرم
خیال می‌کنم
در آب‌های جهان قایقی است ...
مرا سفر به کجا می‌برد؟ ...
کجاست سمت حیات؟
من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد؟ ... (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۹۸)

این شعر، خواننده را به فضایی بی‌کرانه، سیال و فاقد جاذبه هدایت می‌کند؛ جایی‌که هیچ قیدوبندی بر ذهن و اندیشه حاکم نیست. این شعر، قالب‌های محدودکننده‌ی ایدئولوژیک را می‌شکند؛ قالب‌هایی که از کودکی به انسان آموخته‌اند چگونه باید گفت؛ چگونه باید اندیشید و چگونه باید رفتار کرد. درواقع؛ این یک زیرسازی هرمی برای نظام‌های استبدادی است تا انسان‌هایی مطیع و رام، برای حفظ امنیت خود داشته باشند. (هاشمی، ۱۳۹۰)

درواقع؛ در این شعر، سهراب در جست‌وجوی معنای زندگی و مسیر خود است. فضای شعر با سؤال‌هایی از این دست ساخته می‌شود که هیچ جواب مشخصی نمی‌دهند و خواننده را به فکر وادار می‌کنند. این سوال‌ها، نه‌تنها به جست‌وجوی بیرونی، بلکه به جست‌وجوی درونی انسان اشاره دارند. شعر در فضایی سیال و بی‌مرز قرار دارد که در آن هیچ ایدئولوژی خاصی نمی‌تواند به‌روشنی راهنمای انسان باشد. از این‌رو، شاعر بر ضرورت اندیشه‌ی مستقل و فردیت انسان تأکید می‌کند. «هدهد» به عنوان یک نماد از راهنمایی یا روشنایی نیز می‌تواند اشاره‌ای به جست‌وجوی حقیقت و شناخت معنای زندگی باشد. شعر در عین سادگی، به نوعی اشاره به دعوت به تفکر و آزادگی از اندیشه‌های قالبی، دارد.

بنابراین می‌توان گفت؛ این از ویژگی‌های متن غیرایدئولوژیک است که مسیری برای خواننده تعیین نمی‌کند، بلکه به او هویت و معنی می‌دهد. خواننده در فضای بینامتنی شعر سپهری رها می‌شود و در یک ارتباط دیالکتیکی[۴] بین خود و متن، باید به نشخوار آنچه خوانده، بپردازد و خود تصمیم بگیرد. به این‌ترتیب؛ بی‌هویتی او در یک جامعه‌ی توده‌ای، به هویتی قائم‌به‌خود، تغییر می‌یابد که این از مهم‌ترین پیام‌های جامعه‌ی ایدئولوژیکی در شعر سهراب سپهری است. (همان)

در حقیقت؛ سپهری با این شعر، انسان را به بازاندیشی در هویت و معنای خویش فرامی‌خواند و او را در فضایی میان‌متنی رها می‌سازد تا خود مسیرش را بیابد. این آزادی اندیشه، پیام اصلی سپهری به مخاطبان است؛ دعوت به خودشناسی و گذر از بی‌هویتی؛ به هویتی مستقل و قائم‌به‌ذات.

در شعر «ندای آغاز» از دفتر *حجم سبز* (مجموعه‌ی *هشت‌کتاب*)، سپهری دلگیری خود را از تقلیدهای کورکورانه و بسته‌بودن نگاه انسان‌ها، چنین بیان می‌کند:

ـ ... من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
دختر بالغ همسایه -
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند ... (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۲)

در این شعر، سپهری به نقد فضای اجتماعی و دینی زمان خود می‌پردازد. دلمردگی و یأس او از شکل‌گیری تصورات و باورهای سطحی و خشک‌مذهبی به‌روشنی در این بیت‌ها، دیده می‌شود. وی از تضاد میان زیبایی‌های طبیعی (نارون و ابر) و باورهای محدودکننده‌ای که در ذهن مردم شکل گرفته‌اند، سخن می‌گوید. اشاره به «فقه می‌خواند» در کنار توصیف فضای طبیعی، نوعی تضاد فکری را نمایش می‌دهد که در آن باورهای دینی مسخ‌شده با زیبایی‌های واقعی زندگی تضاد دارند. این شعر نشان می‌دهد که سهراب خواهان دیدگاهی وسیع‌تر و آزادتر از هرگونه قالب فکری و ایدئواوژی بسته است.

درواقع؛ سپهری از تکرار باورهای کلیشه‌ای و از دست‌رفتن عمق و وسعت اندیشه در جامعه، گلایه دارد. او از انسان می‌خواهد افق‌های تازه‌ای بگشاید و دریابد که نگاه و کاوش اوست که جهان را معنا می‌بخشد. به‌عبارتی دیگر؛ سپهری به این نگاه که ما تا الان پای در شریعت و باورهای مسخ‌شده داریم، دلگیر و رنجیده است. او به شکل بسته و ملال‌آور کلیشه‌ای می‌تازد و به آدم یورش می‌برد که نعمت وسعت فکر و دیگرگونه‌دیدن را دریابد. وی در شعرش اشاره می‌کند که ما چیزی جز نگاه، اندیشه، کاوش و پرسش نیستیم: «ما هیچ، ما نگاه». (هاشمی، ۱۳۹۰)

شعر «چشم‌ها را باید شست؛ جور دیگر باید دید» از دفتر *صدای پای آب* (مجموعه‌ی *هشت‌کتاب*)؛ یکی دیگر از نمونه‌های بارز این دعوت به اندیشه‌ی متفاوت در شعر سپهری است که چنین بیان می‌شود:

ـ من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست

و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست.

گل شبدر چه کم از لاله‌ی قرمز دارد.

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۸۴)

سپهری در این شعر نشان می‌دهد که از تغییر نگرش انسان‌ها ناامید است. او خود را تنها می‌بیند و به‌نظر می‌رسد در یک محیط معرفتی، بسیار جلوتر از زمانه‌اش به‌سر می‌برد. (هاشمی، ۱۳۹۰)

سهراب در این شعر، از جامعه‌ای می‌گوید که در سطحی‌ترین لایه‌های حقیقت گرفتار شده است. او، که خود از این محدودیت‌ها فراتر رفته، به نقد عادت‌های فکری و نگرش‌های تکراری انسان‌های پیرامونش می‌پردازد و راه تغییر را در نگاهی نو به جهان می‌داند. درحقیقت؛ در این شعر، سهراب خواهان تغییر نگاه انسان‌ها به دنیای پیرامونشان است. این شعر به معنای واقعی، دعوت به بازنگری و دیدن دنیا از منظر دیگری است. او به طرح پرسش‌هایی فلسفی درباره‌ی زیبایی‌ها و ارزش‌ها می‌پردازد و با طرح تناقض‌ها و تضادهایی در خصوص نمادهای اجتماعی و فرهنگی، می‌خواهد که مردم، جهان را از دیدی نو و متفاوت ببینند. همچنین در این شعر، تأکید بر این است که انسان‌ها باید از قیدوبندهای ذهنی و باورهای اجتماعی که آنها را محدود می‌کنند، رها شوند.

سهراب سپهری در شعر «واحه‌ای در لحظه»، از *حجم سبز* (هفتمین دفتر از مجموعه‌ی *هشت‌کتاب*)، به تنهایی انسان در جهان معاصر اشاره می‌کند. این تنهایی، نه‌تنها انزوای فیزیکی، بلکه ریشه در جدایی عمیق انسان از زمانه، حقیقت و خویشتن دارد:

ـ به سراغ من اگر می‌آیید

پشت هیچستانم ...

آدم اینجا تنهاست

و در این تنهایی، سایه‌ی نارونی تا ابدیت جاری است ...

در این تصویرسازی، «پشت هیچستان» استعاره‌ای از فضای خالی و بی‌معناست که انسانِ گرفتار در جامعه‌ی مدرن، خود را در آن می‌بیند. «سایه‌ی نارون» نمادی از سکون و تداوم تنهایی است که تا بی‌نهایت گسترده می‌شود و به‌شکلی ابدی سایه می‌افکند و به رنج و بی‌پناهی انسان در دنیای مدرن اشاره می‌کند. این تنهایی، نه یک امر گذرا، بلکه نوعی وضعیت وجودی است که در آن انسان از دیگران و از حقیقت هستی جدا افتاده است.

از منظر تحلیل جامعه‌شناختی ایدئولوژیک، شعر سپهری نقدی بر وضعیت اجتماعی زمانه اوست که در آن انسان تحت فشار ایدئولوژی‌های حاکم، از هویت اصیل خویش دور افتاده و در بحران فردیت و معنویت گرفتار شده است. در جامعه‌ای که ارزش‌های سطحی و باورهای تکراری بر اندیشه و روح انسان سایه انداخته‌اند، او به دنبال جایی «پشت هیچستان» می‌گردد؛ مکانی که در عین خلوت، فرصتی برای بازگشت به خویشتن و درک حقیقت فراهم می‌آورد.

ــ به سراغ من اگر می‌آیید

نرم و آهسته بیایید

مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من ... (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

در این بخش، تنهایی شاعر به ظرافت چینی‌ای تشبیه می‌شود که شکننده و آسیب‌پذیر است. این «چینی نازک» می‌تواند به معنای آرامش درونی و هویت شخصی انسان باشد که در برابر هجمه‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی، همواره در معرض تهدید قرار دارد. سپهری، انسان را به نرمی و آرامش دعوت می‌کند؛ چراکه در دنیای پرهیاهو و خشونت‌بارِ آن زمان، این ظرافت‌ها به سادگی درهم می‌شکنند.

از منظر جامعه‌شناختی، این شعر سپهری نقدی بر جامعه‌ای است که به واسطه‌ی نظام‌های ایدئولوژیک، انسان را از حقیقت و طبیعت وجودی خویش دور می‌کند. او با خلق تصاویری از انزوا، سکوت و بازگشت به خویشتن، مخاطب را به درنگ و اندیشیدن وامی‌دارد و از او می‌خواهد که فارغ از هیاهوی بیهوده، به خلوص درون و حقیقت هستی بازگردد. در مجموع، شعر «واحه‌ای در لحظه» بازتابی از انزوای انسانِ مدرن در برابر ایدئولوژی‌های فراگیر و بحران هویتی است که جامعه‌ی معاصر بر او تحمیل می‌کند. درواقع؛ این شعر، تلنگری است برای بازبینی ارزش‌ها و رهایی از قیدوبندهای فکری و اجتماعی که فردیت انسان را تهدید می‌کنند.

سپهری در شعر «ندای آغاز» از دفتر حجم سبز، که بیانگر نوعی مهاجرت درونی است؛ به‌ظاهر از یک حرکت فیزیکی سخن می‌گوید:

ــ باید امشب بروم

باید امشب چمدانی را

که به اندازه‌ی تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیداست،

رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند. (همان: ۲۴۲)

در این شعر، سپهری از یک حرکت فیزیکی سخن می‌گوید، اما این سفر بیش از آنکه جغرافیایی باشد، ماهیتی ذهنی و هستی‌شناختی دارد. چمدانی که به اندازه‌ی تنهایی شاعر جا دارد، نمادی از فردیت انسان در جامعه‌ای است که ایدئولوژی‌های سنگین و تحمیلی، فردیت را سرکوب کرده و او را به انزوا کشانده است.

«درختان حماسی» و «وسعت بی‌واژه» که سپهری به آنها اشاره می‌کند، نماد جهانی آزاد از قیدوبندهای ایدئولوژیک و سیاسی است؛ جهانی که هنوز آلودگی‌های ناشی از تفسیرهای تنگ‌نظرانه‌ی ایدئولوژی بر آن سایه نیفکنده است. درواقع؛ این بیت‌ها، واکنش شاعر به جامعه‌ای است که در آن، تحمیل ایدئولوژی‌های مختلف، انسان را

از حقیقت وجودی خویش دور می‌کند. سفر سپهری، حرکتی از قیدوبندها و محدودیت‌های اجتماعی به سوی جهانی بی‌مرز و فراگیر است، جایی‌که ایدئولوژی و سیاست نمی‌توانند حقیقت را تحت کنترل درآورند.

سپهری در همان شعر، از نبود درک عمیق در جامعه‌ای که در آن زیسته، گلایه دارد:

ــ من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود (همان: ۲۴۱)

در این شعر، سهراب می‌خواهد نشان دهد، چگونه می‌تواند بدون توجه به اندیشه‌ها و عقیده‌های متفاوت و سطحی پیرامون، به بی‌معرفتی و نبود بینش روشن و ژرفانگر ما به هستی، بتازد. (هاشمی، ۱۳۹۰) روشن است که او «از غفلت انسان‌های اطرافش گلایه دارد. حجاب عادت، آن‌قدر دیدگان آنها را پوشانده که حتی حقیقت را نیز انکار می‌کنند.» (نفیسی، ۱۳۸۰: ۹۰) حجاب عادت که نفیسی بدان اشاره می‌کند، نمایانگر وضعیت جامعه‌ای است که در آن، مردم تحت‌تأثیر ایدئولوژی‌های تحمیل‌شده، قدرت تأمل و تفکر انتقادی خود را از دست داده‌اند. نگاه عاشقانه و ژرف‌نگری به هستی، جای خود را به روزمرگی، تقلید و پذیرش منفعلانه داده است.

بنابراین؛ در اینجا سهراب از اینکه انسان‌ها گرفتار محدودیت‌های فکری و عدم بینش ژرفانگر به هستی هستند، به‌شدت انتقاد می‌کند و معتقد است که تنها راه رهایی، یافتن معرفتی نو و انسانی تازه است. درواقع؛ سپهری از شکاف میان خودآگاهی فردی و جمعی سخن می‌گوید.

«بازترین پنجره» استعاره‌ای است از نگاه آزاداندیش و بی‌پیرایه‌ی شاعر که از محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط باورها و ساختارهای اجتماعی فراتر می‌رود. با این‌حال، حرفی از جنس زمان و نگاه عاشقانه به زمین، در جامعه‌ی او غایب است.

شعر «پشت دریاها» از دفتر *مسافر* نیز، نمونه‌ای درخشان از انتقاد سپهری به جامعه‌ای است که در آن، معرفت جای خود را به عادت و نادانی داده است. «قایق» او، استعاره‌ای از استقلال فکری، آزادی و آرمان‌گرایی و نمادی از فردیت و آزادی است که می‌تواند مخاطب را از قیدوبندهای اجتماعی، فضای بسته و سنگین جامعه‌ی ایدئولوژیک و تاریخی برهاند و به سرزمین آزادی و معرفت هدایت کند. به همین‌دلیل، این شعر، نه‌تنها برای زمانه‌ی سپهری، بلکه برای هر عصری که انسان در چنگال ایدئولوژی‌های محدودکننده گرفتار شود، معنای تازه‌ای خواهد داشت.

ــ قایقی خواهم ساخت

خواهم انداخت به آب.

دور خواهم شد از این خاک غریب ...

همچنان خواهم راند ...

همچنان خواهم خواند:

«دور باید شد، دور» ...

همچنان خواهم خواند

همچنان خواهم راند

پشت دریاها شهری است

که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است.

دست هر کودک ده ساله‌ی شهر، شاخه‌ی معرفتی است ... (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۲۷)

این سروده، یکی از بیانیه‌های شاعرانه‌ی سهراب در نقد ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک است. او در این سروده، تصویری آرمان‌گرایانه از جهانی آزاد، سرشار از معرفت و بدون محدودیت‌های تحمیلی ارائه می‌دهد. سپهری در این شعر، ما را به رهایی از قیدوبندها و دست‌یافتن به خویش‌باوری دعوت می‌کند. او به‌یقین، به نبود چنین معرفت اجتماعی در ما آگاهی دارد و تلاش می‌کند از بازترین پنجره با ما صحبت کند؛ هرچند ما را در فضای بینامتنی خود رها می‌سازد تا در بی‌کران توانایی‌های پیش‌روی خویش باشیم. (هاشمی، ۱۳۹۰)

سپهری معتقد است که فرد باید خود، وسیله و مسیر رهایی‌اش را بسازد. او با «دور باید شد، دور»، به‌شکلی آشکار بر ضرورت فاصله‌گیری از ساختارهای ایدئولوژیک تأکید می‌کند؛ ساختارهایی که با تعریف‌های محدود و تکراری، انسان را در چارچوب‌هایی از پیش تعیین‌شده، محصور می‌کنند. درواقع؛ شهر ایده‌آل سپهری، «شهری که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است»، در تضاد کامل با جامعه‌ای قرار دارد که پنجره‌های آن رو به جهل، تقلید و عادت‌های تحمیلی، بسته شده است.

در جامعه‌ی ایدئولوژیک، پنجره‌ها نه‌تنها به‌سوی معرفت باز نیستند، بلکه اغلب با زنجیر نظام‌های فکری بسته شده‌اند. «دست هر کودک ده‌ساله‌ی شهر، شاخه‌ی معرفتی است»، استعاره‌ای از جهانی است که در آن، حتی کودکان نیز حمل‌کنندگان دانش و بصیرت هستند، نه قربانیان بی‌فکری و تقلید کورکورانه.

سپهری در این سروده، نه‌تنها جامعه‌ی ایدئولوژیک زمان خود را به چالش می‌کشد، بلکه جهانی آرمانی را متصور می‌شود که در آن معرفت و حقیقت جایگزین تقلید و تعصب شده است. این آرمان‌گرایی، همان‌طور که در نقدهای مختلف اشاره شده است، فراتر از زمانه و جغرافیای اوست.

***

درحقیقت؛ سهراب ما را به رهایی از قیدوبندها و باورهای تکراری فرامی‌خواند. او معتقد است که انسان می‌تواند با نگاهی نو، خود را از چارچوب‌های بسته رها سازد و معنای تازه‌ای به زندگی ببخشد. سپهری، از جایگاهی فراتر از زمانه‌ی خود، سخن می‌گوید و مخاطب را به کاوش و بینشی ژرف‌تر، دعوت می‌کند.

در تحلیل سروده‌های سهراب سپهری، به‌خوبی می‌توان دریافت که او همواره در تلاش است تا انسان را از بند تکرارها و ایدئولوژی‌های محدودکننده، آزاد سازد. نگاه متفاوت او به هستی، دعوتی است به اندیشه، آزادی و خلق معنای جدید در زندگی. شعر سپهری، که آمیخته‌ای از فلسفه، عرفان و اجتماع است، همچنان دریچه‌ای روشن برای مخاطبان امروز و آینده خواهد بود.

در حقیقت؛ سپهری با زبانی نمادین به نقد ایدئولوژی‌هایی می‌پردازد که با تفسیرهای تنگ‌نظرانه، زیبایی‌ها و امکان‌های بی‌کران، زندگی را محدود کرده‌اند. او، به‌جای ارائه‌ی یک پاسخ یا مسیر مشخص، فضای بینامتنی را ایجاد می‌کند و مخاطب را به جست‌وجوی معنا دعوت می‌کند.

بنابراین؛ این سروده‌ها در چارچوب جامعه‌شناختی ایدئولوژی، به تقابل میان انسان خلاق و آزاد با جامعه‌ای توده‌وار اشاره دارد. سپهری نشان می‌دهد که چگونه جامعه، با ایدئولوژی‌های محدودکننده، انسان را از تفکر، اندیشه‌ورزی و خلاقیت بازمی‌دارد و او را به ابزاری منفعل برای تداوم نظام‌های ایدئولوژیک، تبدیل می‌کند. درواقع؛ نگاه سپهری، دعوتی است به بازنگری در نظام‌های فکری و یافتن نگاهی نو، آزاد و بی‌قیدوبند.

۳. نتیجه‌گیری

شعر سهراب سپهری، پنجره‌ای است که از آن می‌توان به ژرفای جامعه‌ی ایرانی و پیچیدگی‌های ایدئولوژیک آن در دوران پهلوی نگریست. بررسی جامعه‌شناختی اشعار او نشان می‌دهد که سپهری، فراتر از چارچوب‌های مرسوم فکری و فرهنگی زمانه‌ی خود، دغدغه‌ای عمیق نسبت به انسان و هستی دارد. او در سروده‌های خود، با نگاهی موشکافانه، هم از جامعه‌ی ایدئولوژیک و ساختارهای محدودکننده‌ی آن گلایه دارد و هم انسان را به رهایی از قیدوبندهای کلیشه‌ای دعوت می‌کند.

سپهری، برخلاف بسیاری از شاعران هم‌عصر خود، از زبان و تصاویری بهره می‌جوید که نه‌تنها دارای زیبایی ادبی هستند، بلکه خواننده را به تفکر درباره‌ی جامعه و هویت فردی و جمعی فرامی‌خوانند. درواقع؛ او با خلق مفاهیمی همچون سفر، رهایی و دورشدن از تکرار، نه‌تنها اندیشه‌ای متفاوت درباره‌ی فرد و جامعه ارائه می‌دهد، بلکه رویکردی نو به مفاهیم سنتی و مدرن می‌سازد.

این پژوهش حاکی از آن است که سروده‌های سپهری همچون آینه‌ای از تضادهای پنهان و آشکار جامعه‌ی ایران دوران پهلوی، تجلی وضعیت متناقض جامعه‌ای است که میان سنت و امواج مدرنیته در نوسان است و از ایدئولوژی‌های متضاد زمانه، رنج می‌برد. جامعه‌ای که از یک‌سو تحت‌تأثیر استبداد سیاسی و اجتماعی قرار دارد و از سوی‌دیگر در آستانه‌ی دگرگونی‌های فکری و فرهنگی است. شعرهای سپهری این دوگانگی را به‌تصویر می‌کشد و با زبانی نمادین و چندلایه، نگاهی انسانی و جهانی به مسائل زمانه‌ی خود دارد. سپهری به‌خوبی تأثیر جامعه‌ی ایدئولوژیک زمانه‌ی خود را در سروده‌هایش بازتاب می‌دهد، اما در عین‌حال از طریق شکستن ساختارهای ذهنی، تلاش می‌کند هویتی آزاد و قائم‌به‌ذات برای انسان معاصر، تعریف کند.

این پژوهش روشن می‌سازد که ایدئولوژی در زمانه‌ی سپهری، از سیاست و فرهنگ تا هنر و زندگی روزمره، همه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. او با زبان شاعرانه‌ای که بین عرفان شرقی، مدرنیته غربی و تجربه‌های فردی پل می‌زند، راهی تازه برای تأمل درباره‌ی جامعه و انسان، پیشنهاد می‌دهد. درواقع؛ سپهری در میان این آشفتگی‌های ایدئولوژیکی و سیاسی، راهی به درون انسان می‌گشاید و او را به آزادی، اندیشه و معناجویی دعوت می‌کند. او از چارچوب‌های معمول ادبیات فراتر می‌رود و سروده‌هایش را به عرصه‌ای برای رویارویی ایدئولوژی و فردیت تبدیل می‌کند.

درحقیقت؛ در تحلیل اشعار سهراب، درمی‌یابیم که او نه‌تنها منتقد جامعه‌ای ایدئولوژیک و توده‌وار است، بلکه رؤیای جامعه‌ای آزاد را در سر می‌پروراند؛ جامعه‌ای که در آن، انسان از قیدوبندهای باورهای تقلیدی و اندیشه‌های تحمیلی رها شده و به جوهره‌ی ناب هستی، دست می‌یابد. او با ظرافتی شاعرانه، مرزهای ایدئولوژی را درمی‌نوردد و با بهره‌گیری از نمادها و تصویرهای سیال، به مخاطب، فضایی برای اندیشیدن و معناپردازی شخصی می‌دهد. درواقع؛ شعر سهراب، بازتاب‌دهنده‌ی یک جامعه‌ی گرفتار در چنگال سیاست‌های ایدئولوژیک و ساختارهای خفقان‌آور است؛ اما فراتر از آن، صدایی است برای بیداری و بازاندیشی.

درنهایت می‌توان گفت؛ تحلیل سروده‌های سهراب سپهری نه‌تنها به درک عمیق‌تر فرهنگ و جامعه‌ی ایرانی دوران پهلوی کمک می‌کند، بلکه راهی برای شناخت تأثیرات ایدئولوژی بر ذهن و روح انسان معاصر نیز ارائه می‌دهد. پیام سپهری برای انسان امروز، دعوت به آزادی در اندیشه و زندگی است؛ پیامی که از زمانه‌ی خود فراتر رفته و همچنان تازگی و طراوت خود را حفظ کرده و در دنیای امروز، طنین‌انداز است. سپهری، فراتر از یک شاعر، راهنمایی است که به ما یادآوری می‌کند که در جهانی سرشار از تقلید و تکرار، باید «دور شد» و در مسیر تجلی و بازآفرینی گام برداشت. او به ما می‌آموزد که «چشم‌ها را باید شست؛ جور دیگر بایددید».

پی‌نوشت‌ها

(۱) اسلام‌گرایان دارای دو ریشه‌ی داخلی و خارجی هستند. ریشه‌ی داخلی آنها دارای ریشه‌ای تاریخی و فکری است و به لحاظ تاریخی نیز، ریشه‌ی آنها بازمی‌گردد به دو نوع مبارزه‌ی مثبت و منفی که در تاریخ شیعه وجود دارد. اما به لحاظ فکری، سه تفکر کلان مذهبی در حوزه‌ی فقه و کلام شیعی وجود دارد که عبارتند از: نظریه‌ی صبر و انتظار, نظریه‌ی مشروطه‌ی نائینی, نظریه‌ی حکومت اسلامی و ولایت فقیه. ریشه‌ی اسلام‌گرایان به لحاظ خارجی، به تحولاتی کـه در جهان اهل سنت و در خارج از ایران رخ داده، برمی‌گردد. اسلام‌گرایی در دوران پهلوی با الهام از اسلام‌گرایی خارجی، برای مبارزه با استبداد و استعمار تأسیس شد ... . (عاقلی، ۱۳۷۶: ۱۹۵)

(۲) ریشه‌ی ملی‌گرایان لیبرال، بیرون از ایران بوده است. ملی‌گرایان در مغرب‌زمین پاسخی بود به برخی از بحران‌های شکل‌گرفته، از جمله: بحران‌ها و نزاع‌های مذهبی چندین‌ساله در قرن ۱۹. ملی‌گرایی برای مبارزه با استعمار، به کشورهای جهان سوم منتقل می‌شود که در ایران سه موج از آن، شکل می‌گیرد: موج اول؛ در ضمن جنبش تنباکو با هدف مبارزه با استعمار، موج دوم؛ در زمان مشروطه با هدف مبارزه با استبداد (این شکل از ملی‌گرایی در زمان رضاشاه به شوونیزم تبدیل می‌شود) و موج سوم؛ ملی‌گرایی در دهه‌ی ۱۳۲۰ هـ ش. برای مبارزه با استبداد که جبهه‌ی ملی، هسته‌ی مرکزی آن است. (امینی، ۱۳۸۶: ۹۲)

(۳) چپ‌گرایی طیفی از ایدئولوژی‌های سیاسی مانند سوسیالیسم را شامل می‌شوند که از عدالت اجتماعی و اقتصادی حمایت می‌کنند. ریشه‌ی سوسیالیست‌ها یا چپ‌گرایان سوسیالیست نیز، خارجی است. ریشه‌ی آنها هم از لحاظ فکری و هم به لحاظ تاریخی، به بیرون از مرزهای ایران و اسلام برمی‌گردد. (لنزوسکی، ۱۳۶۳: ۲۴۹) حزب سوسیالیست یا سوسیالیزم ایران، یکی از چهار حزب اصلی (حزب اصلاح‌طلب، حزب تجدد، حزب کمونیست و حزب سوسیالیست) آغاز دوره‌ی رضاشاه است. (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۶۰ـ ۱۵۸)

(۴) دیالکتیک؛ به معنای مباحثه و مناظره است. در اصطلاح؛ هرگاه دو دیدگاه فلسفی در تضاد با یکدیگر باشند، کُنشی خردگرایانه که آن‌دو را در یک نظریه‌ی جدید جمع کند، رخ می‌دهد که همان دیالکتیک است.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، چاپ هفدهم، تهران: نشر نی.
ـ ازغندی، علیرضا (۱۳۷۹). *تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی ایران* {۱۳۵۷-۱۳۲۰}، تهران: سمت.
- العروی، عبدالله (۲۰۱۲م). *مفهوم الایدیولوجیا*، الطبعۀ الثامنۀ، الناشر: المرکز العربی الثقافی.
ـ امینی، علیرضا (۱۳۸۶). *تحولات سیاسی و اجتماعی ایران در پهلوی*، تهران: صدای معاصر.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۵). *شعر زمان ما*، تهران: نگاه.
- دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۳). *سفینه مروراید (بهین اشعار مهین شاعران)*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- ذبیحی، مرتضی (۱۳۷۷). *همزاد در ادبیات فارسی*، چاپ اول، بهار، قم: نگین.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *هشت‌کتاب*، چاپ اول، اصفهان: گفتمان اندیشه معاصر.
- سعید، جلال‌الدین (۱۹۴۴). *معجم العلوم الاجتماعیۀ والفلسفیۀ*، مادۀ الأیدیولوجیا، نیویورک.
ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: نشر آگاه.
- عابدی، کامیار (۱۳۸۴). *از مصاحبت آفتاب*، تهران: ثالث.

- عاقلی، باقر (۱۳۷۶). *روزشمار تاریخ ایران*، گفتار چهارم، جلد ۱، تهران: نشر گفتار.

- علیجانی، رضا (۱۳۸۰). *ایدئولوژی، ضرورت یا پرهیز و گریز*، مقالات، تهران: چاپخش.

- عماد، حجت (۱۳۷۸). *به باغ همسفران*، تهران: کتاب خوب.

- غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۷). *معراج شقایق: تحلیل ساختاری شعر سپهری*، تهران: مروارید.

- گرجان، سمیه حبیب‌زاده و رنجبر حسین نوین، ابراهیم (۱۳۸۹). «تحلیل معنایی اشعار سهراب سپهری»، پایان‌نامه، وزارت علومف تحقیقات و فناوری، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

- لنزوسکی، جورج (۱۳۶۳). *رقابت روسیه و غرب در ایران*، ترجمه اسماعیل رائین، تهران: جاوید.

- نفیسی، آذر (۱۳۸۰). چشم*ها را باید شست: معرفی شناخت سهراب سپهری*، گردآورنده شهناز مرادی کوچی، تهران: قطره.

- هاشمی، امیر (۱۳۹۰). «گذری جامعه‌شناختی بر شعر سهراب سپهری»، (تاریخ استفاده از مطلب، ۱۴۰۲/۱۱/۲۹https://damoon-۵۱۵.blogfa.com/post/.۳ از:

-O’neill, Daniel L. (۲۰۲۰). *Political Ideologies And The Democratic Ideal*, Richard Dagger, University of Richmond, ۱۱th Edition, pp. .٦-٥

-Migdal, Joel S. (۱۹۹۸). “Vision and practice: The Leader, the State and the Transformation of Society”, International Political Science Review, Vol. ۹, Issue: ۱, pp ٤١-٢٣.

بازتاب سوگواری و عزاداری در ادبیات فارسی معاصر : مطالعه موردی اشعار حبیب الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبد الجبار کاکایی

حسین علی عباس

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

ادبیات فارسی معاصر آینه‌ای تمام‌نما از مفاهیم عمیق عرفانی، انسانی و اجتماعی است که در طی قرن‌ها، شاعران برجسته‌ای را در دامان خود پرورش داده است. در این میان، سوگواری و مرثیه‌سرایی به‌عنوان شاخه‌ای برجسته از ادبیات غنایی، جایگاه ویژه‌ای در شعر فارسی داشته و همواره بستری برای بازتاب احساس‌های انسانی، باورهای مذهبی و انتقادهای اجتماعی فراهم کرده است. مرثیه، چه در سوگ خویشاوندان و یاران و چه در رثای ائمه‌ی معصومین (ع)، یکی از ابزارهای مهم شاعران برای پرداختن به اندوه، شکیبایی و حماسه است. این پژوهش با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی به بررسی بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در شعر سه شاعر فارسی معاصر، حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی می‌پردازد. هدف پژوهش، تحلیل بازتاب سوگواری در سروده‌های این شاعران و تبیین جایگاه مضامین عاشورایی و عزاداری در ادبیات معاصر فارسی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مرثیه‌های مذهبی، به‌ویژه سروده‌هایی در رثای عاشورا و امام حسین (ع)، به‌واسطه‌ی تأثیرات معنوی و فرهنگی عمیق، از برجستگی خاصی برخوردارند. چایچیان با زبانی نرم و احساس‌برانگیز، قزوه با لحنی حماسی و اعتراضی و کاکایی با بهره‌گیری از تصویرهای مدرن و استعاری، توانسته‌اند تنوع ابعاد سوگواری را به‌خوبی بازنمایی کنند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این سروده‌ها، در کنار تقویت باورهای مذهبی، به‌عنوان رسانه‌ای مؤثر برای انتقال پیام‌های انسانی و فرهنگی، نقش‌آفرینی کرده و ادبیات فارسی معاصر را به بستری برای بازنمایی مفاهیم معنوی و مقاومت، تبدیل کرده‌اند.

واژگان کلیدی: ادبیات فارسی معاصر، سوگواری، مرثیه‌سرایی، حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه، عبدالجبار کاکایی.

۱. مقدمه

ادبیات فارسی، به‌عنوان یکی از کهن‌ترین و غنی‌ترین گنجینه‌های ادبی جهان، همواره بازتاب‌دهنده‌ی اندیشه‌ها، دریافت‌های درونی و باورهای انسانی و فرهنگی است. این ادبیات، از نخستین روزهای شکل‌گیری خود، بستری مناسب برای بازنمایی هیجان‌ها، اندیشه‌های عرفانی و مسائل اجتماعی فراهم می‌کند و می‌تواند ارزش‌های معنوی و اخلاقی را به شیوه‌ای هنرمندانه و تأثیرگذار منتقل کند. در میان شاخه‌های مختلف ادبیات فارسی، سوگواری[(۱)] و مرثیه‌سرایی، جایگاهی ویژه داشته و از همان آغاز، نقشی اساسی در شکل‌دهی به ادبیات غنایی، ایفا می‌کند.

مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی، ابتدا با سوگ‌های اسطوره‌ای و حماسی مانند «سوگ سیاوش» و «یادگار زریران»[(۲)]در متون کهن جلوه‌گر می‌شود و سپس در دوره‌ی اسلامی، با مضامین عاشورایی، اوج شکوفایی و تکامل خود را تجربه می‌کند. در این گونه‌ی ادبی، شاعران با استفاده از هیجان‌های عمیق

انسانی و الهام از آموزه‌های دینی، اندوه و حزن را به‌عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیمی همچون صبر، مقاومت و ایستادگی در برابر ظلم به‌کار می‌گیرند. واقعه‌ی عاشورا، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین رویدادهای تاریخ اسلام، از دیرباز تا امروز الهام‌بخش شاعران فارسی‌زبان بوده و در قالب مرثیه‌سرایی، بازتابی عمیق در فرهنگ و ادبیات این سرزمین دارد.

در دوران معاصر، با تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، ادبیات فارسی وارد مرحله‌ای جدید می‌شود. این تحولات باعث دگرگونی در مرثیه‌سرایی از نظر زبانی و محتوایی می‌گردد. درواقع؛ شاعران معاصر، با بهره‌گیری از میراث سنتی، درصدد بازآفرینی مفاهیم سوگواری و عزاداری برآمده و تلاش می‌کنند تا این مفاهیم را با نیازها و دغدغه‌های روز جامعه پیوند دهند. حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، از جمله شاعرانی هستند که با دیدگاه‌ها و سبک‌های متفاوت خود، ابعاد مختلف سوگواری و مرثیه‌سرایی را در شعر فارسی معاصر به‌تصویر می‌کشند. چایچیان، با زبانی ساده و لطیف، احساس‌های ناب و صمیمانه را در شعر خود به نمایش می‌گذارد و بر جنبه‌های معنوی و احساسی واقعه‌ی عاشورا تأکید می‌کند. قزوه، با رویکردی حماسی و اعتراضی، مفاهیمی همچون مقاومت و عدالت را در قالب مرثیه‌های خود بازتاب می‌دهد و عزاداری را به بستری برای تقویت روحیه‌ی ایستادگی در برابر ظلم تبدیل می‌کند. کاکایی نیز، با بهره‌گیری از زبان مدرن و تصویرهای نوآورانه، مرثیه‌سرایی را به‌شکل تازه‌ای، بازآفرینی می‌نماید و آن را با نیازهای زبانی و فرهنگی مخاطب معاصر هماهنگ می‌کند.

این پژوهش، با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی، به بررسی بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های این سه شاعر برجسته می‌پردازد و تلاش می‌کند تا نقش و جایگاه این نوعِ ادبی را در تقویت باورهای دینی، انتقال مفاهیم انسانی و بازنمایی هویت جمعی جامعه‌ی ایرانی، روشن سازد. هدف اصلی پژوهش، تحلیل نحوه‌ی بازآفرینی مضامین عاشورایی و مرثیه‌سرایی در شعر فارسی معاصر و بازنمایی تأثیر آن بر ادبیات مذهبی و فرهنگی این دوره است.

۱.۱. بیان مسئله

سوگواری و مرثیه‌سرایی به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی ادبیات غنایی، جایگاهی ویژه‌ای در بیان رنج‌ها و مقاومت انسانی دارد. این گونه‌ی ادبی ـ از سوگ سیاوش در شاهنامه تا مرثیه‌های عاشورایی در ادبیات اسلامی‌ـ ابزار قدرتمندی برای انتقال مفاهیم معنوی، اخلاقی و حماسی است.

ادبیات فارسی معاصر، به دلیل وقوع رخدادهای اجتماعی و مذهبی برجسته همچون انقلاب اسلامی ۵۷ و جنگ تحمیلی، تحولات عمده‌ای را تجربه می‌کند و این تحولات در قالب مرثیه‌سرایی و سوگواری بازتاب خاصی می‌یابند. واقعه‌ی عاشورا، به‌عنوان یکی از محوری‌ترین وقایع تاریخ اسلام، تأثیری عمیق بر ادبیات فارسی دارد و مضامین آن، در دوره‌ی معاصر نیز به‌طور ویژه در آثار شاعران مطرح می‌شود. درواقع؛ مرثیه‌های عاشورایی، فراتر از بیان هیجان‌های فردی، به ابزاری برای ترویج مفاهیم مقاومت، صبر و ایستادگی در برابر ظلم، انتقال می‌یابند.

در این میان، بررسی سروده‌های حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، نشان‌دهنده‌ی

تنوع و تکامل مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر است. چاپچیان با زبانی احساسی و ساده، توانسته عمق احساس‌های عاشورایی را با صمیمیتی خاص به‌تصویر بکشد. قزوه با رویکردی اعتراضی و حماسی، مفاهیمی همچون مقاومت و عدالت را در قالب مرثیه‌های خود بازتاب می‌دهد. کاکایی نیز با استفاده از تصویرهای مدرن و استعاره‌های بدیع، مرثیه‌سرایی را به‌گونه‌ای خلاقانه به نیازهای زبانی و فرهنگی جامعه‌ی معاصر، نزدیک می‌کند.

این پژوهش، با هدف تحلیل سروده‌های این شاعران، به دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش است که چگونه مضامین عاشورایی و سوگواری در ادبیات فارسی معاصر بازتاب یافته است و این بازتاب چه نقشی در تقویت ارزش‌های فرهنگی و دینی جامعه، دارد.

۲,۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

ضرورت مطالعه‌ی موضوع این پژوهش از آن جهت است که مرثیه‌ها، فراتر از بیان اندوه فردی، به‌عنوان ابزاری قدرتمند در تقویت هویت جمعی و انتقال پیام‌های انسانی و اخلاقی و مفاهیم اجتماعی و معنوی در بستر تاریخ عمل می‌کنند که شناخت دقیق‌تر این حوزه می‌تواند به درک بهتر از ظرفیت‌های فرهنگی و ادبی ادبیات معاصر، کمک کند.

اهمیت تحلیل سروده‌هایی با مضامین سوگواری و مرثیه‌سرایی نیز، به شناخت بهتر زوایای مختلف فرهنگی، زبانی و فکری جامعه‌ی معاصر کمک می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه شاعران می‌توانند از مفاهیم سنتی و دینی برای پاسخ‌گویی به دغدغه‌های اجتماعی و معنوی زمانه‌ی خود، بهره گیرند.

درنتیجه؛ هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر، با تکیه بر سروده‌های شاعرانی همچون حبیب‌الله چاپچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی است. این مطالعه به دنبال تبیین نقش این سه شاعر در به‌کارگیری مضامین عاشورایی و عزاداری، شیوه‌های زبانی و سبکی آنها در بازنمایی مفاهیم سوگواری و اهمیت فرهنگی ـ اجتماعی این آثار در تقویت ارزش‌های انسانی و مذهبی است.

۳,۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر با تکیه بر شعر حبیب‌الله چاپچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. چگونه سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر، بازنمایی می‌شود؟

۲. چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در رویکردهای زبانی و سبکی حبیب‌الله چاپچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی نسبت به بازتاب سوگواری وجود دارد؟

۳. چگونه مضامین عاشورایی در سروده‌های این شاعران، به تقویت باورهای دینی و فرهنگی جامعه‌ی معاصر کمک می‌کند؟

۴. سروده‌های مرتبط با مرثیه‌سرایی این سه شاعر، چه نقشی در انتقال مفاهیم انسانی، اخلاقی و حماسی دارند؟

۵. چه عناصر زبانی، تصویری و استعاری در سروده‌های این شاعران، برای بازنمایی سوگواری به‌کار می‌رود؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر، به‌ویژه در سروده‌های حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، بازتاب‌دهنده‌ی مضامین مذهبی، فرهنگی و عاطفی است که به تقویت هویت دینی و اجتماعی جامعه‌ی معاصر، کمک می‌کنند.

۲. سروده‌های حبیب‌الله چایچیان با زبانی عاطفی و احساسی، مضامین عاشورایی را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کنند که بر عمق بیشتر مفاهیم معنوی و ارزش‌های مذهبی، تأکید داشته باشد.

۳. علیرضا قزوه در شعر خود از رویکردی اعتراضی و حماسی بهره می‌برد که در بازتاب مصیبت‌های عاشورا، نقش مؤثری در ترویج فرهنگ مقاومت و ایستادگی دارد.

۴. عبدالجبار کاکایی با استفاده از استعاره‌ها و تصویرهای مدرن، توانسته است سوگواری را در قالب‌های تازه‌ای ارائه دهد که با نیازهای زبانی و فرهنگی مخاطب معاصر، همخوانی دارد.

۵. مرثیه‌های عاشورایی در ادبیات فارسی معاصر، به‌دلیل بار معنوی و فرهنگی خود، تأثیری فراتر از بیان اندوه شخصی دارد و بستری برای انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی فراهم می‌کنند.

۵,۱. روش پژوهش

این پژوهش، از نوع کیفی و تحلیلی است و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی معتبر ادبی، به بررسی بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های چایچیان، قزوه و کاکایی می‌پردازد.

۶,۱. پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی پژوهش در بررسی مرثیه‌سرایی و سوگواری در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که این گونه‌ی ادبی همواره به‌عنوان ابزاری برای بازتاب اندوه فردی و جمعی، انتقال مفاهیم دینی و اجتماعی و ثبت وقایع تاریخی مورد توجه بوده است و آثار پژوهشی بسیار نیز به این موضوع پرداخته‌اند. اما پژوهش مستقلی که بتواند به تحلیل شعر سه شاعر موردنظر این پژوهش در یک مقاله بپردازد، پیدا نشد. این پژوهش تلاش می‌کند تا از آثار و مطالعاتی که پیش از این در زمینه‌ی مرثیه‌سرایی، نقش آن در ادبیات فارسی معاصر و تأثیر شاعران برجسته در تحول آن انجام شده است، بهره‌برداری کند. در این‌بخش به برخی منابع اشاره می‌شود:

امامی (۱۳۶۹) با مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی ایران؛ رستگار فسائی (۱۳۹۷) با انواع شعر فارسی؛ شمیسا (۱۳۸۳) با کتاب انواع ادبی؛ فیاض‌منش (۱۳۸۱) با مقاله‌ی «بررسی موضوعات، مضامین و

قالب‌های شعر جنگ»؛ عالی عباس‌آباد (۱۳۹۱) با کتاب جریان‌شناسی شعر معاصر، مجموعه آثار شعری حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی و سایر منابع که بستر مناسبی برای تحلیل این پژوهش فراهم نموده‌اند و در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

ادبیات فارسی، به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین ابزارهای فرهنگی، همواره بازتاب‌دهنده‌ی جنبه‌های گوناگون زندگی انسان است. این ادبیات، علاوه بر ارائه‌ی زیبایی‌های زبانی و هنری، بستری برای بررسی مفاهیم عمیق انسانی، عرفانی و مذهبی فراهم می‌کند. در میان گونه‌های مختلف ادبی، مرثیه‌سرایی یا سوگواری جایگاهی ویژه دارد؛ چرا که این نوعِ ادبی بیش از هر چیز به بیان اندوه، همدلی و اندیشه در باب مفاهیم بنیادی زندگی همچون مرگ، مصیبت و امید به رهایی از ظلم، می‌پردازد.

مرثیه‌سرایی در طول تاریخ ادبیات فارسی از کارکردی فردی و احساسی فراتر رفته و به ابزاری جمعی برای تقویت هویت فرهنگی و انتقال پیام‌های اجتماعی و مذهبی تبدیل می‌شود. این گونه‌ی ادبی، از سوگ‌های اسطوره‌ای و تاریخی تا مرثیه‌های عاشورایی، به‌عنوان بستری برای بیان ارزش‌های اخلاقی و معنوی، شناخته شده و توانسته است نقش مهمی در شکل‌دهی باورهای جمعی ایفا کند.

این پژوهش، با هدف تبیین جایگاه و اهمیت سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی، ابتدا به بررسی پیشینه‌ی تاریخی این نوعِ ادبی و جایگاه آن در فرهنگ و زبان فارسی می‌پردازد. سپس با تأکید بر تحولات آن در دوره‌ی معاصر، نقش و تأثیر آن بر بازنمایی مفاهیم عاشورایی و فرهنگی، بررسی می‌شود. این چارچوب نظری، بستری برای درک بهتر ویژگی‌های سبکی و محتوایی سروده‌های شاعران برگزیده‌ی پژوهش، فراهم می‌کند.

۱،۲. بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی

ادبیات فارسی از دیرباز به‌عنوان آینه‌ای از هیجان‌ها و باورهای جامعه‌ی ایرانی، همواره بستری برای بیان احساس‌های درونی و بازتاب اندیشه‌های عمیق عرفانی و انسانی است. در این میان، سوگواری و مرثیه‌سرایی، در ارتباطی تنگاتنگ با فرهنگ، آیین‌ها و باورهای دینی، قرار دارد.

۱،۱،۲. ادبیات فارسی و مرثیه‌سرایی: پیشینه و جایگاه

مرثیه‌سرایی به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات غنایی، یکی از کهن‌ترین گونه‌های ادبی است که به بازنمایی جان‌مایه‌های احساسی فردی و جمعی نسبت به مرگ و مصیبت می‌پردازد. این نوعِ ادبی در فرهنگ ایرانی، همواره نقش مهمی در شکل‌دهی هویت اجتماعی و انتقال پیام‌های اخلاقی و مذهبی دارد و به‌عنوان بستری برای بیان اندوه و حزن در قالب‌های مختلف شعری شناخته می‌شود.

سوگواری در ادبیات فارسی به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد، جایی‌که در متون پهلوی و اسطوره‌های ایرانی، مرثیه‌های مرتبط با «رثا مرزگو»، «سوگ سیاوش» و «یادگار زریران»، جایگاه

برجسته‌ای دارند. در این آثار، مرگ قهرمانان به‌عنوان رویدادهایی تراژیک بازتاب داده می‌شود که هم‌زمان بر احساس‌های انسانی و ارزش‌های اجتماعی تأکید دارند. (امامی، ۱۳۶۹: ۲۱ـ۲۰) داستان مرگ شبدیز را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از سوگ‌سرایی در دوره‌ی ساسانیان مطرح کرد. این روایت در ادبیات عربی نیز جایگاه خاصی دارد:

> اسب محبوب خسرو پرویز، شبدیز، به بیماری دچار می‌شود. خسرو پرویز که از مرگ این اسب گران‌بها بیم دارد، فرمان می‌دهد که هرکس خبر مرگ شبدیز را به او برساند، باید منتظر مجازات مرگ باشد. سرانجام شبدیز جان می‌سپارد و رئیس طویله‌ی سلطنتی که ناچار به اطلاع‌رسانی این واقعه به خسرو پرویز است، راه چاره‌ای جز روی‌آوردن به باربد نمی‌یابد. باربد می‌پذیرد تا راهی برای رساندن این خبر به خسرو بیابد. او در یکی از مجالس عیش و سرور شاه حاضر می‌شود و با لحنی غمگین، داستان مرگ شبدیز را روایت می‌کند. (همان: ۲۳)

این روایت، همان‌گونه که اشاره شد، نشان می‌دهد که در فرهنگ ادبی پیش از اسلام نیز سوگ‌سرایی و مرثیه‌خوانی به‌عنوان یکی از عناصر مهم ادبی و عاطفی وجود داشته که جایگاه ویژه‌ای در بازتاب اندوه و مصیبت دارد.

با ورود اسلام و گسترش فرهنگ اسلامی در ایران، این نوعِ ادبی، دگرگونی معنایی می‌یابد و به یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات فارسی تبدیل می‌شود. مرثیه‌های مذهبی در این دوره، به‌ویژه با تأکید بر واقعه‌ی عاشورا و مصیبت‌های اهل‌بیت (ع)، به اوج خود می‌رسند و مضامین دینی، عرفانی و اخلاقی را در خود جای می‌دهند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷)

نخستین مرثیه‌های اسلامی فارسی به محمد بن وصیف سیستانی، شاعر دربار صفاریان، نسبت داده می‌شود که با قصیده‌های خود، اندوه و حزن را به‌شیوه‌ای تاثیرگذار به‌تصویر می‌کشد. پس از او، رودکی با سوگواری‌هایی نظیر مرثیه برای شهید بلخی و ابوالحسن مرادی، جایگاه برجسته‌ای در این زمینه پیدا می‌کند. برخی پژوهشگران، رودکی را نخستین شاعر سوگ‌سرا می‌دانند. پس از سوگ‌سرودهای رودکی، سوگ‌سرودهای ابوالعباس فضل‌بن‌ربنجنی بخارایی و ابومنصور عماره مروزی، جزء قدیمی‌ترین سوگ‌سرودهای شعر فارسی‌اند. (امامی، ۱۳۶۹: ۸۴)

این روند در دوره‌ی صفویه، با گسترش تشیّع و تاکید بر مرثیه‌سرایی عاشورایی، شکلی نظام‌مندتر می‌یابد و به یکی از ارکان اصلی شعر مذهبی تبدیل می‌شود. در این دوره، مرثیه‌سرایی علاوه بر بیان هیجان‌های درونی، به ابزاری برای ترویج ارزش‌های فرهنگی و مذهبی تبدیل شده و زمینه‌ساز تحولات بعدی در شعر فارسی می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷) بنابراین؛ از سوگواری‌های اسطوره‌ای در شاهنامه‌ی فردوسی، همچون «مرگ سیاوش» و «یادگار زریران»، تا مرثیه‌های عاشورایی در دوران اسلامی، این گونه‌ی ادبی همواره بازتاب‌دهنده‌ی دردها، ناکامی‌های اخلاقی بوده است. مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی، فراتر از ابراز اندوه، به‌مثابه‌ی ابزاری برای تقویت هویت جمعی، انتقال پیام‌های فرهنگی ـ مذهبی و مقاومت در برابر ظلم، نقش‌آفرینی می‌کند.

۲،۱،۲. سوگواری در ادبیات فارسی معاصر: پیوند سنت و نوگرایی

ادبیات فارسی معاصر، در دوره‌ای از تحولات عمیق اجتماعی، سیاسی و فرهنگی شکل گرفته که این دگرگونی‌ها بر مضامین و سبک‌های ادبی، تأثیری شگرف دارد. سوگواری و مرثیه‌سرایی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم ادبیات غنایی، با ورود به این دوران، نه‌تنها به میراث سنتی خود وفادار مانده، بلکه با پذیرش تغییرات، به ابزاری برای بازتاب مسائل و دغدغه‌های جامعه‌ی معاصر تبدیل می‌شود. (امامی، ۱۳۶۹: ۲۲)

در ادبیات معاصر، واقعه‌ی عاشورا همچنان به‌عنوان یکی از محوری‌ترین موضوعات مرثیه‌سرایی مطرح است. شاعران معاصر با بهره‌گیری از زبان، تصویرها و نمادهای جدید، توانسته‌اند مفاهیم سنتی را با نیازهای زبانی و فکری جامعه امروز تلفیق کنند. این پیوند میان سنت و نوگرایی، مرثیه‌سرایی را از محدودیت‌های آیینی و مذهبی فراتر برده و آن را به بستری برای تبیین مفاهیم اجتماعی و سیاسی تبدیل کرده است. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۵)

در ادبیات معاصر، عاشورا نمادی از مقاومت و ایستادگی در برابر ظلم است. شاعران، با الهام از مضامین عاشورایی، مرثیه‌هایی می‌سرایند که علاوه بر بیان اندوه، به بازتاب آرمان‌های عدالت‌خواهانه و آزادی‌طلبانه، می‌پردازند. این شعرها، با ایجاد پیوند میان حماسه‌ی عاشورا و مسائل روز، توانسته‌اند مخاطبان معاصر را به بازاندیشی در ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی، وادار کنند. (همان: ۲۰۲)

درواقع؛ در دوران معاصر، مرثیه‌سرایی با تحولات فرهنگی و اجتماعی همراه می‌شود و شاعران از این قالب برای بیان ناکامی‌های اجتماعی و سیاسی نیز بهره می‌گیرند. در این دوران؛ انقلاب اسلامی ۵۷ و جنگ تحمیلی، زمینه‌ساز گسترش مرثیه‌هایی می‌شوند که علاوه بر تأکید بر مفاهیم عاشورایی، به مقاومت و ایستادگی در برابر ظلم و استبداد می‌پردازند. شاعران معاصر همچون حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، با بهره‌گیری از عناصر زبانی و سبکی جدید، مرثیه‌سرایی را به بستری برای بازنمایی مسائل اجتماعی و معنوی زمانه‌ی خود، تبدیل می‌کنند. (همان: ۱۸۵)

مرثیه‌سرایی معاصر، از قالب‌های سنتی همچون ترکیب‌بند، غزل و قصیده استفاده کرده، اما در عین‌حال، دچار تحولاتی در ساختار و محتوا شده است. شاعران معاصر با بهره‌گیری از استعاره‌ها، تصویرهای مدرن و زبانی ساده‌تر و مستقیم‌تر، توانسته‌اند مفاهیم عاشورایی را به شکلی حسی‌تر و قابل درک‌تر برای مخاطبان بازنمایی کنند. به‌عنوان مثال، چایچیان، با زبانی عاطفی و احساسی، مفاهیم عاشورایی را با صمیمیتی خاص به تصویر می‌کشد. او توانسته است با حفظ قالب‌های سنتی، مضامینی مانند شهادت، فداکاری و اندوه را با بیانی روان و قابل‌فهم ارائه دهد. (امامی، ۱۳۶۹: ۲۲) در مقابل، علیرضا قزوه با لحنی حماسی و اعتراضی، از مرثیه به‌عنوان ابزاری برای نقد اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند. او توانسته مرز میان شعر مقاومت و مرثیه را کمرنگ کند و از مفاهیم عاشورایی برای ترویج مقاومت و ایستادگی بهره ببرد. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۵) کاکایی نیز با استفاده از استعاره‌های نو و تصویرهای بدیع، توانسته است مرثیه‌سرایی را به زبان و فرهنگ مخاطب معاصر نزدیک‌تر کند.

۳,۱,۲. مضامین و محتوای مرثیه‌ها در ادبیات فارسی

در ادبیات فارسی، مرثیه‌ها علاوه بر بیان احساس‌های مذهبی و حماسی، به بستری برای بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی تبدیل شده‌اند. این شعرها، نه‌تنها در عرصه‌ی ادبیات، بلکه در تقویت روحیه‌ی جمعی و ترویج ارزش‌های دینی و اخلاقی نیز، تأثیرگذارند. (امامی، ۱۳۶۹: ۹۲) محتوای ادبیات سوگواری و عزاداری در فارسی، براساس مخاطب و موضوع به سه دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند:

۱,۳,۱,۲. سوگ فرزند

این دسته از سوگ‌سرایی‌ها که در مرگ فرزند، سروده می‌شوند، با عمیق‌ترین احساس‌های انسانی همراه است. مرگ فرزند، تجربه‌ای دردناک است که شاعر آن را با تمام وجود لمس می‌کند. این سروده‌ها، بیانی صادقانه و پرشور از اندوه شخصی و روایتگر لحظه‌های ماتم‌بار زندگی شاعر می‌باشند. تصویرها و مفاهیمی که در این نوع مرثیه‌ها به‌کار می‌روند، صمیمی‌ترین و گرم‌ترین جلوه‌های سوگواری را به ذهن مخاطب، القا می‌کنند و اغلب بی‌بهره از هرگونه انتظار یا انگیزه‌ی خارجی‌اند. (رستگار فسائی، ۱۳۹۷: ۱۷۷)

۲,۳,۱,۲. سوگ حاکمان و وزرا

این نوع از مرثیه‌ها، که بیشتر توسط شاعران درباری سروده شده‌اند، به بیان سوگ و اندوه در مرگ فرمانروایان و وزرای سلطنتی اختصاص دارند. این شعرها اغلب جنبه‌ی تبلیغاتی داشته و به‌نوعی ابزار توجیه و نمایش وفاداری شاعران به دربار محسوب می‌شوند. به‌عنوان مثال، مرثیه‌ی فرخی سیستانی برای سلطان محمود، نمونه‌ای برجسته از این نوع است. با این‌حال، این شعرها معمولاً بی‌بهره از حس صمیمیت و عاطفه‌ای حقیقی‌اند و گاه حالتی تصنعی و دروغین دارند. (همان: ۱۷۲)

۳,۳,۱,۲. سوگ دیگران

در این دسته از سوگ، شاعر برای دوستان و آشنایان خود مرثیه می‌سراید. شدت عاطفه در این نوع سوگ‌سرایی‌ها، بسته به میزان صمیمیت شاعر با فردِ درگذشته، قابل تغییر است. این سروده‌ها اغلب بر خصایل اخلاقی و خوبی‌های فرد درگذشته، تأکید دارند و مانند مرثیه‌های مربوط به فرزندان، بی‌پیرایه و صادقانه سروده می‌شوند.

درنتیجه؛ در سوگ‌سرایی‌های مربوط به فرزندان و دوستان، شاعر از صمیمیت و خلوصی عاطفی بهره می‌برد که در مرثیه‌های حاکمان کمتر دیده می‌شود. این خلوص، مرز میان مرثیه‌های حقیقی و تصنعی را به‌خوبی نمایان می‌کند. مرثیه‌های فرزند، با تصویرسازی صادقانه، پرشورتر از مرثیه‌های حکومتی‌اند و به‌دلیل نداشتن انتظار از عوامل خارجی، از حسی حقیقی‌تر برخوردارند. (همان)

۴,۱,۲. ویژگی‌های هنری و محتوایی مرثیه‌ها در ادبیات فارسی

مرثیه‌ها در ادبیات فارسی همواره یکی از تاثیرگذارترین و پراحساس‌ترین قالب‌های شعری هستند که از نظر هنری و محتوایی، ساختاری چندلایه و پیچیده دارند. این ویژگی‌ها به مرثیه‌سرایی امکان می‌دهند تا علاوه بر بیان اندوه و حزن، بستری برای انتقال مفاهیم اجتماعی، فرهنگی و دینی، فراهم کند.

مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی با استفاده از استعاره‌ها، تصویرها و نمادهای مرتبط با اندوه و شهادت، توانسته تأثیری عمیق بر مخاطبان بگذارد. استفاده از قالب‌های سنتی مانند ترکیب‌بند، قصیده و مثنوی به شاعران امکان می‌دهد تا مفاهیم غنی و چندلایه‌ای از سوگواری را بازنمایی کنند. از سویی‌دیگر، مضامینی همچون ظلم‌ستیزی، صبر، ایثار و مقاومت، به‌ویژه در مرثیه‌های عاشورایی، به این گونه‌ی ادبی جایگاهی فراتر از بیان اندوه، بخشیده است. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۲)

مرثیه‌ها از نظر هنری با استفاده از عناصر زبانی، تصویری و موسیقایی، مخاطب را به‌شکلی عاطفی درگیر می‌کنند و شاعران مرثیه‌سرا نیز با بهره‌گیری از استعاره‌های عمیق و تصویرهای نمادین، مفاهیم اندوه و شهادت را تقویت می‌کنند. استفاده از تصویرهایی چون "گل پرپر"، "خون پاک"، "شمشیر شکسته" و "آتش خیمه‌ها"، به بیان حس تراژدیک، کمک شایانی می‌کند. (همان: ۱۸۵)

مرثیه‌ها بیشتر در قالب‌های کلاسیک چون ترکیب‌بند، قصیده و مثنوی سروده می‌شوند. این قالب‌ها به شاعران امکان می‌دهند تا با بهره‌گیری از ساختارهای سنتی، مفاهیم چندلایه‌ای را به‌تصویر بکشند. از نظر محتوایی نیز، مرثیه‌ها به مضامین عاطفی، دینی، اجتماعی و حماسی می‌پردازند. مهم‌ترین مضمون محتوایی مرثیه‌ها، بیان اندوه و تسلی‌بخشیدن به بازماندگان است. این شعرها، مخاطب را با احساس مشترکِ از دست‌دادن، آشنا کرده و همدلی جمعی ایجاد می‌کنند. مرثیه‌ها اغلب با استفاده از تکرار، واج‌آرایی و قافیه‌های روان، نوعی موسیقی درونی ایجاد می‌کنند که با حس اندوه و تأمل مخاطب هماهنگ است. (همان)

مرثیه‌ها، به‌ویژه در ارتباط با عاشورا، بر مضامین شهادت و ایثار تأکید دارند. این مضمون‌ها، ارزش‌های انسانی همچون فداکاری و وفاداری را برجسته می‌کنند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷) در مرثیه‌های عاشورایی، واقعه‌ی کربلا به‌عنوان نماد مقاومت در برابر ظلم و استبداد، بازنمایی شده است. شاعران معاصر، از این مضمون برای تقویت روحیه‌ی مقاومت در برابر استکبار، بهره‌ی بسیاری می‌برند. درواقع؛ مرثیه‌سرایی با تأکید بر مفاهیمی همچون صبر، توکل و ایمان، به مخاطبان خود، پیام‌های اخلاقی و دینی منتقل می‌کنند و هویت مذهبی جامعه را تقویت می‌نمایند. به‌عنوان مثال؛ چایچیان، با زبانی احساسی و لطیف، اندوه واقعه‌ی عاشورا را به‌شکلی عاطفی و صمیمانه به‌تصویر می‌کشد. مرثیه‌های او با تمرکز بر مظلومیت امام حسین (ع)، اهل‌بیت (ع) و یارانش، مخاطب را با عمق حزن واقعه، همراه می‌کند. (امامی، ۱۳۶۹: ۹۲) علیرضا قزوه نیز، در مرثیه‌های خود با بهره‌گیری از مفاهیم عاشورایی، به بازتاب مقاومت در برابر ظلم و استکبار می‌پردازد و مرثیه را به ابزاری برای بیان دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی زمانه، تبدیل می‌کند. همچنین عبدالجبار کاکایی، مرثیه‌سرایی را به نیازهای فرهنگی و زبانی مخاطب معاصر نزدیک‌تر می‌کند و با ترکیب مفاهیم سنتی و سبک‌های جدید، تصویری نو از سوگواری ارائه می‌دهد. درنتیجه؛ مرثیه‌ها در

ادبیات فارسی، به‌ویژه در دوران معاصر، از محدودیت‌های آیینی فراتر رفته و به بستری برای بازنمایی مسائل اجتماعی، فرهنگی و دینی تبدیل می‌شوند که با پیونددادن سنت و نوگرایی، هم به میراث ادبی گذشته وفادار می‌مانند و هم نیازهای فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی معاصر را پاسخ می‌دهند.

۵٫۱٫۲. نقش فرهنگی و اجتماعی مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی

مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی معاصر، تنها به بیان احساس‌ها و عاطفه‌های فردی محدود نمی‌شود؛ بلکه نقش مهمی در تقویت باورهای مذهبی، ترویج فرهنگ عاشورایی و بازنمایی هویت فرهنگی و اجتماعی دارد. مرثیه‌های عاشورایی، از یک‌سو در انتقال ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی به نسل‌های جدید موفق بوده‌اند و از سوی‌دیگر، بستری برای تأمل بر موضوعاتی همچون عدالت، شجاعت و ایستادگی فراهم می‌کنند. درواقع؛ این گونه‌ی ادبی، بااستفاده از مضامین دینی، اخلاقی و اجتماعی، بستری برای بازنمایی ارزش‌های جمعی، تقویت باورهای مذهبی و پیونددادن نسل‌ها فراهم می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷)

در مراسم عزاداری، مرثیه‌ها نقش مهمی در تقویت احساس‌های مشترک، همبستگی و هم‌دردی جمعی ایفا می‌کنند. از سوی‌دیگر، مرثیه‌سرایی با محوریت مصیبت‌های اهل‌بیت (ع)، نمادی از مقاومت در برابر استکبار و بی‌عدالتی است که این مفاهیم ارزشی را به‌عنوان ارزش‌های جمعی در ذهن جامعه، حک می‌کند.

مضامین مرثیه‌ها، علاوه بر بیان اندوه، ابزار مهمی برای انتقال ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی از نسلی به نسل دیگر می‌باشند که با زبانی هنرمندانه و تاثیرگذار، مفاهیمی مانند گذر از دنیای فانی و تلاش برای دستیابی به تعالی معنوی را به‌طور عمیق در باورهای جمعی، تقویت می‌کنند. (امامی، ۱۳۶۹: ۶۴)

در دوران معاصر، مرثیه‌ها علاوه بر مفاهیم دینی، به ابزارهایی برای بیداری اجتماعی و مقاومت در برابر ظلم نیز تبدیل می‌شوند و شاعران را وادار می‌کنند تا با لحنی حماسی، اعتراضی و گاه مدرن، به بازتاب دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی بپردازند و مفاهیمی همچون عدالت‌خواهی و حق‌طلبی را به مخاطب، القا کنند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۵)

درواقع؛ مرثیه‌سرایی به‌عنوان یکی از رکن‌های مهم ادبیات آیینی، نقش مهمی در حفظ و احیای میراث فرهنگی و مذهبی ایرانیان دارد. این شعرها، با بازتاب مراسم و آیین‌های عزاداری، توانسته‌اند هویت آیینی جامعه را حفظ و تقویت کنند و از طریق انتقال پیام‌های اخلاقی و دینی، نوعی آموزش غیرمستقیم به جامعه ارائه دهند. این شعرها، با تأکید بر مضامینی همچون گذرابودن دنیا، صبر در برابر مصیبت‌ها و اهمیت عدالت و حق‌طلبی، به‌صورت غیرمستقیم، مخاطبان خود را به بازاندیشی در زندگی و ارزش‌های اخلاقی، فرامی‌خوانند. (امامی، ۱۳۶۹: ۶۴)

درنتیجه؛ مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی، نقشی فراتر از یک گونه‌ی ادبی ایفا می‌کند. این سروده‌ها، علاوه بر بیان اندوه و احساس، به ابزاری برای تقویت هویت دینی، ایجاد همبستگی اجتماعی، انتقال ارزش‌های فرهنگی و آموزش غیرمستقیم تبدیل می‌شوند. در دوران معاصر، مرثیه‌ها با پذیرش عناصر

نوگرایانه و بازنمایی مسائل اجتماعی و سیاسی، همچنان به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای فرهنگی و اجتماعی شناخته می‌شوند.

۲.۲. بررسی بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های شاعران فارسی معاصر؛ حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی

ادبیات فارسی معاصر، به‌ویژه در حوزه‌ی مرثیه‌سرایی، پیوندی عمیق میان سنت‌های ادبی و تحولات فکری و زبانی زمانه برقرار می‌کند. شاعران این دوره، با الهام از میراث غنی گذشته، مفاهیم سوگواری و عزاداری را بازآفرینی کرده و به بیان عاطفه‌های انسانی و باورهای مذهبی در قالب‌های هنری نو می‌پردازند.

مرثیه‌سرایی در شعر معاصر فارسی، نه‌تنها ابزاری برای بازتاب اندوه فردی و جمعی است، بلکه بستری برای انتقال پیام‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی فراهم می‌کند. این نوعِ ادبی، با تکیه بر واقعه‌ی عاشورا و مصیبت‌های اهل‌بیت (ع)، توانسته است جایگاهی ویژه در ادبیات فارسی معاصر بیابد و مخاطبان خود را در عمق حزن و معنای حماسی واقعه‌ی کربلا، شریک کند. در این میان، حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، هریک با دیدگاه‌ها و سبک‌های خاص خود، مرزهای مرثیه‌سرایی را گسترش داده و جلوه‌های گوناگون این گونه‌ی شعری را به‌تصویر می‌کشند. چایچیان با زبانی عاطفی و لطیف، قزوه با لحنی حماسی و اعتراضی و کاکایی با بهره‌گیری از تصویرهای مدرن و زبانی نوین، سوگواری را از قالب‌های سنتی فراتر برده و آن را با دغدغه‌های معاصر، پیوند می‌دهند.

در ادامه، به بررسی فضای شعری هریک از این سه شاعر و تحلیل جایگاه مرثیه در آثار آنان پرداخته می‌شود تا نشان داده شود که این شاعران چگونه توانسته‌اند از مضامین سنتی برای خلق آثار نوآورانه، بهره گیرند و پیام‌های اجتماعی، فرهنگی و دینی را به مخاطب منتقل کنند.

۱.۲.۲. بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های حبیب‌الله چایچیان؛ نماد عشق به اهل‌بیت (ع)

حبیب‌الله چایچیان (۱۳۹۶ـ ۱۳۰۲)، متخلص به «حسان»، از شاعران برجسته‌ی آیینی معاصر ایران است که سروده‌هایش با عشق و خلوص قلبی به اهل‌بیت (ع)، آمیخته می‌شود. او در سال ۱۳۰۲ در تبریز، دیده به‌جهان می‌گشاید و بیش از نیم قرن از عمر خود را به سرایش شعرهایی با محوریت مرثیه‌های عاشورایی و ستایش ائمه‌ی اطهار (ع) اختصاص می‌دهد. چایچیان، با بهره‌گیری از زبانی ساده، عاطفی و روان، می‌تواند مخاطبان گسترده‌ای را از تمامی قشرهای جامعه به سروده‌های خود جذب کند. درواقع؛ این ویژگی سبب می‌شود سروده‌های او نه‌تنها در میان اهل ادب، بلکه در آیین‌های مذهبی و عزاداری نیز جایگاه ویژه‌ای پیدا کند.

شعرهای چایچیان، ساده و از زبانی روان و همه‌فهم برخوردار است که بدون پیچیدگی‌های زبانی، احساس‌های عمیق را به مخاطب منتقل می‌کند. این ویژگی، سروده‌های او را به یکی از منابع اصلی نوحه‌سرایی در مجالس عزاداری تبدیل می‌کند. شعرهای وی در عین‌حال که سرشار از هیجان‌های عاطفی و غم‌انگیز است،

مضامین حماسی را نیز در خود جای داده است. او از شخصیت بارز امام حسین (ع) به‌عنوان الگویی برای مقاومت، صبر و ایستادگی در برابر ظلم یاد می‌کند و این پیام را به مخاطبان خود نیز منتقل می‌سازد. *گل‌های پرپر* (نظم و نثر)، *خزان گلریز*، *باغستان عشق*، *سایه‌های غم*، *ای اشک‌ها بریزید* (دو جلد) و *خلوتگاه راز*، از جمله آثار شاخص او هستند. این آثار بیشتر بر محور مرثیه‌سرایی برای اهل‌بیت (ع)، به‌ویژه امام حسین (ع) و یارانش، متمرکز است. همچنین آثار نثری و پژوهشی او مانند *زینب (س)، بانوی قهرمان کربلا* (ترجمه‌ی کتاب *بطله کربلا* از عایشه عبدالرحمن معروف به دکتر بنتُ الشّاطی) *و غیره*، نشان‌دهنده‌ی وسعت نگاه و توانایی او در حوزه‌های مختلف ادبیات آیینی است. (چایچیان، ۱۳۹۰: ۷۵)

چایچیان در سروده‌های خود، از نمادها و بن‌مایه‌های مذهبی بهره می‌گیرد. او با تصویرسازی‌های عمیق، این‌چنین باورهای دینی و اعتقادی خود را نسبت به قیام عاشورا بازگو می‌کند:

ای ذبح کربلا، جان‌ها فدای حج تو — ای که خود را در منای عشق، قربان می‌کنی

در طوافت کعبه برگرد تو می‌گردد حسین — کآمدی در بیت حق، تجدید پیمان می‌کنی ...

این شعر با استفاده از نمادهای مذهبی چون «ذبح»، «کربلا»، «منا»، «طواف» و «کعبه»، ارتباطی عمیق میان شهادت امام حسین (ع) و مناسک حج برقرار می‌کند. شاعر، کربلا را «منای عشق» می‌نامد و امام حسین (ع) را قربانی‌ای می‌داند که خود را در این منا، قربانی می‌کند. تصویرسازی «طواف کعبه به گرد حسین» نمادی از الوهیت و قدسی‌بودن قیام عاشوراست. این نوع تصویرسازی نشان‌دهنده‌ی نگاه عمیق چایچیان به واقعه‌ی عاشورا و پیوند آن با ریشه‌های اعتقادی اسلام است.

چایچیان، امام حسین (ع) را نه‌فقط یک شهید تاریخی، بلکه الگویی جاودانه برای انسان امروز می‌داند. او با زبانی عاطفی و در عین‌حال حماسی، پیام قیام عاشورا را به‌عنوان راهنمایی برای عدالت‌طلبی و ایستادگی در برابر ظلم تفسیر می‌کند. درواقع؛ او واقعه‌ی عاشورا را مدرسه‌ای برای یادگیری مفاهیم انسانی و اخلاقی می‌داند. در سروده‌های وی، مفاهیمی چون ظلم‌ستیزی، آزادی‌خواهی و مقاومت در برابر ظلم، بارها مورد تأکید قرار گرفته است.

حسین، کشته دیروز و رهبر امروز است — قیام اوست که پیوسته نهضت‌آموز است

تمام زندگی او، عقیده بود و جهاد — اگرچه مدت جنگ حسین، یک روز است

توان لشکر ایمان، نمی‌رود از بین — ز فیض یاری حق، چونکه قدرت‌اندوز است

در این شعر، چایچیان، امام حسین (ع) را به‌عنوان الگویی برای تمام نسل‌ها معرفی می‌کند. او با استفاده از تقابل «دیروز» و «امروز»، جاودانگی قیام امام (ع) را نشان می‌دهد. جمله‌ی «تمام زندگی او، عقیده بود و جهاد» نشان‌دهنده‌ی محوریت ارزش‌های اخلاقی و اعتقادی در زندگی امام حسین (ع) است. تأکید بر «یک روز جنگ حسین»، قدرت ماندگاری آن را در تاریخ به‌تصویر می‌کشد.

چایچیان در شعرهای خود، به بازتاب مظلومیت اهل‌بیت (ع) و رنج‌هایی که بر آنان گذشته است، می‌پردازد. او با زبانی پرشور، لحظه‌های تراژیک واقعه‌ی کربلا را مانند تشنگی علی‌اصغر (ع)، شهادت یاران امام حسین (ع) و رنج‌های حضرت زینب (س)، به‌تصویر می‌کشد:

گه رقیه، گهی رباب، او را ... اشک‌افشان، به سینه افشرده

برد آخر پدر به میدانش ... با دلی داغدار و آزرده

دهدش تا که جرعه آبی ... لاجرم سوی دشمنان برده

آه، آمد حسین و اصغر را ... برده عطشان و تشنه آورده

این شعر با تمرکز بر مظلومیت علی‌اصغر (ع) و رباب، مادر او، یکی از عاطفی‌ترین لحظه‌های کربلا را توصیف می‌کند. شاعر از زبانی احساسی و استعاره‌هایی نمایان استفاده می‌کند. واژه‌هایی همچون «عطشان»، «تشنه»، «اشک‌افشان» و «سینه افشرده»، عمق اندوه و مصیبت را به مخاطب منتقل می‌کنند و با ایجاد تصویرهایی زنده، حس هم‌دردی مخاطب را برمی‌انگیزند. درواقع؛ شاعر در این شعر، به اندوه و رنج رقیه (س) و رباب در فاجعه‌ی عاشورا می‌پردازد. «اشک‌افشان، به سینه افشرده» استعاره‌ای برای بیان اوج غم و دل‌شکستگی مادران و فرزندان داغدار است. تقابل «جرعه آبی» با «سوی دشمنان برده»، نشان‌دهنده‌ی اوج مظلومیت و ظلم واردشده به اهل‌بیت (ع) است.

یکی از ویژگی‌های خاص شعرهای چایچیان، بازتاب دقیق جزئیات واقعه‌ی عاشوراست. او به‌گونه‌ای هنرمندانه به شرح لحظه‌هایی همچون وداع امام حسین (ع) با اهل‌بیت (ع)، سخنان حضرت زینب (س) پس از واقعه‌ی عاشورا و مظلومیت اسیران کربلا، می‌پردازد. در یکی از سروده‌های خود، او درخواست مهلت امام حسین (ع) از سپاه دشمن را این‌گونه روایت می‌کند:

امشب ای مردم غفلت‌زده، مهلت دهید ... تا که «حر» سوی ره راست ز بیراهه شود

اصغرم را بگذارید که تا فردا صبح ... سن قربان شدنش کامل و شش‌ماهه شود

(چایچیان، ۱۳۸۸: ۲۴۱)

در این شعر، شاعر به درخواست امام حسین (ع) از سپاه دشمن، برای مهلت‌دادن اشاره می‌کند. ترکیب «مردم غفلت‌زده» نشان‌دهنده‌ی بی‌رحمی و بی‌توجهی دشمنان به حقیقت است. «سن قربان‌شدنش کامل و شش‌ماهه شود» استعاره‌ای تلخ برای کوتاه‌بودن زندگی علی‌اصغر (ع) است که در عین سادگی، تأثیر عمیقی بر مخاطب دارد.

به‌طور کلی؛ با این نمونه شعرها، ابعاد اجتماعی و معنوی سروده‌های چایچیان مشخص می‌شود. شعرهای او علاوه بر بیان درد و اندوه، پیام‌هایی اجتماعی و معنوی در خود دارند. او مخاطبان خود را به بازاندیشی در پیام‌های قیام عاشورا و تأثیر آن بر زندگی روزمره، فرامی‌خواند. (چایچیان، ۱۳۸۸: ۲۱۰)

بنابراین؛ حبیب‌الله چایچیان، با سبک ساده و تأثیرگذار خود، توانست مرثیه‌سرایی عاشورایی را به‌شکلی نوین و مردمی بازآفرینی کند. شعرهای او، ترکیبی از عاطفه، حماسه و تعهد اجتماعی است که پیوندی میان سنت مرثیه‌سرایی کهن و نیازهای زبانی و فکری جامعه معاصر برقرار می‌سازد. او با تکیه بر جزئیات دقیق واقعه‌ی کربلا و پیام‌های جاودانه‌ی عاشورا، شعرهایی می‌آفریند که نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی اندوه و حزن فراوان هستند، بلکه پیامی روشن از مقاومت، آزادی‌خواهی و ظلم‌ستیزی، برای مخاطبان ارائه می‌دهند. درواقع؛ آثار او، با تمرکز بر مضامینی چون شهادت امام حسین (ع)، مظلومیت اهل‌بیت (ع)، رشادت‌های یاران امام و آموزه‌های عاشورایی، پلی میان ارزش‌های سنتی و نیازهای معاصر جامعه برقرار می‌کنند. همین ویژگی‌ها، چایچیان را به یکی از ماندگارترین شاعران آیینی تبدیل کرده که مرثیه‌های او همچنان الهام‌بخش محافل مذهبی و مراسم عزاداری است.

۲،۲،۲. بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های علیرضا قزوه؛ شاعر مقاومت و صدای حماسه

علیرضا قزوه (۱۳۴۲)، از شاعران برجسته‌ای است که با سروده‌های خود به‌عنوان صدای ادبیات مقاومت و حماسه در ایران شناخته می‌شود. وی علاوه بر سرایش شعر، در حوزه‌های مطبوعاتی و فرهنگی نیز فعالیت دارد و تاکنون نزدیک به ۴۰ اثر در قالب‌های شعر، نقد، سفرنامه و پژوهش منتشر کرده است که از جمله‌ی آنها می‌توان به *از نخلستان تا خیابان* (۱۳۸۶)، *شبلی و آتش* (۱۳۷۵)، *دو رکعت عشق* (۱۳۷۷)، *این همه یوسف* (۱۳۷۶)، *خورشیدهای گمشده* (۱۳۷۶)، *با کاروان نیزه* (۱۳۸۴)، *پشت هر سنگ خداست* (۱۳۸۷) و غیره، اشاره کرد. همچنین، تصحیح نسخه‌های خطی *دیوان* بیدل دهلوی و تذکره‌ی *کلمات‌الشعرای* محمدافضل سرخوش، از دیگر فعالیت‌های او در حوزه‌ی پژوهش است. (رستگار فسائی، ۱۳۹۷: ۴۶)

مضامین اصلی شعر قزوه شامل فرهنگ شهادت، عاشورا، دفاع مقدس، اعتراض به بی‌عدالتی و ستایش ایثار و مقاومت و همچنین انعکاس‌دهنده‌ی روحیه‌ی حماسی، آرمان‌گرایی و پایداری است. قزوه، جنگ را رخدادی تاریک و دردناک می‌داند، اما در عین‌حال از آن به‌عنوان بستری برای تقویت روحیه‌ی مقاومت و ارزش‌های انسانی بهره می‌گیرد. او معتقد است که شهادت در راه خدا، نماد عالی‌ترین شکل ایثار و عشق است و این پیام را با زبانی ساده و مفهومی تصویری، به مخاطب خود منتقل می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۴)

قزوه در سروده‌های خود از تصویرهای نو و بدیعی استفاده می‌کند که گاه از فضای سنتی فاصله می‌گیرند. این تصویرهای مفهومی، شعر او را برای مخاطب معاصر، جذاب‌تر می‌کنند.

ـ چرخ زدم چه ناگاه، تور شدم چه آسان

روح من از مدینه‌ست، خاک من از خراسان

کیست برابر من؟ آن سوی مشعر من

کشته‌ی آن نگاهم، در شب عید قربان

در این سروده، شاعر با استفاده از تصویر «چرخیدن» و «گرفتارشدن در تور»، به سفری درونی و روحانی اشاره می‌کند که ناگهانی و آسان اتفاق می‌افتد. این «چرخیدن»، نمادی از حرکت در مسیر عرفان و دستیابی به حقیقت است و «تور» به‌عنوان نمادی از گرفتارشدن در عشق یا حقایق عرفانی به‌کار می‌رود. درواقع؛ این تصویر نو در بُعد مذهبی ـ حماسی و تقابل عرفان و سوگواری، استعاره‌ای از انسانِ در جست‌وجوی حقیقت و گرفتارشدن در دردها و رنج‌های مرتبط با این مسیر است.

ترکیب «روح من از مدینه‌ست، خاک من از خراسان» نیز، پیوندی میان مکان‌های مقدس اسلامی برقرار می‌کند. وی با استفاده از این دو مکان مقدسِ «مدینه» (خاستگاه پیامبر اسلام (ص)) و «خراسان» (محل آرامگاه امام رضا (ع)) به پیوند عمیق عاطفی و تاریخی میان مفاهیم سوگواری و عرفان اشاره می‌کند که نشان‌دهنده‌ی هویتی مذهبی ـ عرفانی است و دلالت بر ارتباط روحی شاعر با این مکان‌ها دارد. این بیت، نوعی نگاه دوگانه به مبدأ و مقصد روحانی انسان را، القا می‌کند.

«مشعر» نیز، یکی از ایستگاه‌های مناسک حج است که نمادی از بازنگری و بازگشت به خود است. در اینجا، شاعر با طرح این سؤال که «کیست برابر من؟»، به چالش انسان با نفس و محدودیت‌های خود اشاره دارد. عبارت «کشته‌ی آن نگاهم، در شب عید قربان»، به قربانی‌شدن نفس در راه عشق اشاره می‌کند و یادآور عمیق‌ترین مظاهر سوگواری در عاشورا است. این ترکیب، رابطه‌ای عمیق میان عید قربان (قربانی‌کردن در راه خدا) و تسلیم عاشقانه در برابر معشوق یا حقیقت الهی، ایجاد می‌کند. در واقع؛ شاعر در اینجا از عید قربان، که نماد قربانی‌شدن در راه خدا است، استفاده می‌کند تا شهادت امام حسین (ع) و یارانش را بازتاب دهد. در فرهنگ سوگواری عاشورایی، مفهوم «قربانی» جایگاهی کلیدی دارد و شاعر این مفهوم را با تصویری عرفانی و حماسی ترکیب می‌کند.

ـ سنگ بزن که در من آینه ای بروید

سنگ بزن که در من شور گرفته شیطان

در ادامه؛ شاعر از مفهوم «سنگ‌زدن» که در مناسک حج نمادی از رمی جمرات و دورکردن شیطان است، بهره می‌گیرد. سنگ‌زدن برای «روییدن آینه»، استعاره‌ای از پالایش درونی و نمایان‌شدن حقیقت در وجود انسان است. به بیانی دیگر؛ می‌توان گفت که شاعر در این‌جا به نوعی سوگواری درونی اشاره می‌کند که از پالایش نفس و مبارزه با وسوسه‌های شیطان نشأت می‌گیرد. درواقع؛ این پالایش می‌تواند استعاره‌ای از سوگواری برای گناهان یا اندوهی عمیق برای حقیقت‌های فراموش‌شده‌ی عاشورا باشد. در اینجا، شاعر به‌طور غیرمستقیم به سوگواری برای ارزش‌های معنوی از دست‌رفته، اشاره می‌کند.

از سوی‌دیگر، «شورگرفتن شیطان»، نشان‌دهنده‌ی وسوسه‌های نفسانی و چالش‌هایی است که انسان در مسیر عرفانی و معنوی با آن مواجه است. این تقابل میان «آینه» به‌عنوان نماد پاکی و حقیقت و «شیطان» به‌عنوان نماد نفس و گمراهی، در عین سادگی، مفهومی عمیق ایجاد می‌کند.

ـ نذر دلم کن امشب سلسله‌الذهب را

چیست به غیر زنجیر، سلسله‌های عرفان

«سلسله‌الذهب» که به حدیث قدسی نقل‌شده از امام رضا (ع) اشاره دارد، یادآور مفهوم پیوستگی معنوی و ارتباط عاشقانه با ائمه‌ی اطهار (ع) است. شاعر به «سلسه‌های عرفان»؛ زنجیری از معارف و باورهای عرفانی که انسان را به خداوند پیوند می‌دهد، اشاره می‌کند. زنجیرهای عرفان در اینجا، نمادی از سوگواری جمعی برای امام حسین (ع) و یاران اوست که از طریق مرثیه‌سرایی و عزاداری در فرهنگ شیعه، جاودانه شده است. شاعر، زنجیرهای عرفان را به زنجیرهای اندوه و عشق برای اهل‌بیت (ع)، پیوند می‌دهد. درواقع؛ شاعر این حدیث را به‌عنوان نذری برای دل خود می‌طلبد که نشان‌دهنده‌ی عمق وابستگی معنوی و مذهبی اوست. این زنجیر در بیت دوم، استعاره‌ای برای مسیر عرفان است که انسان را از بند دنیاگرایی و خواهش‌های نفسانی رها می‌کند و به سوی تعالی معنوی و حقیقت، هدایت می‌نماید.

ـ دف بزنید امشب، با دل من بچرخید

عقل بگو بچرخد، عشق بگو بچرخان

این تب لیله‌القدر یا تب عید اضحی‌ست

این شب عید فطر است یا شب عید قربان؟

در ادامه‌ی همین سروده، شاعر از دوگانگی عقل و عشق و مفهومی عاطفی، سخن می‌گوید که در مراسم سوگواری نیز نقش مهمی دارد. «دف‌زدن» که نمادی از شور و شادی است، انسان را به حرکت و رقص درونی دعوت می‌کند. شاعر از عشق می‌خواهد که عقل را هدایت کند؛ چرا که عشق در عرفان اسلامی جایگاهی والاتر از عقل دارد. «چرخیدن» نیز، نمادی از سماع در تصوف است که در آن عشق به‌عنوان محرک اصلیِ حرکت انسان به‌سوی خدا عمل می‌کند. درنتیجه؛ این «دف‌زدن» و «چرخیدن» به‌طور استعاری می‌توانند به سماع عرفانی و نوعی سوگواری شادمانه اشاره داشته باشند که در برخی از آیین‌های مذهبی نمود دارد. این حرکت‌ها نمادی از تسلیم به حقیقت عاشورا و پذیرش اندوهی است که با عشق همراه است.

شاعر در پایان شعر، با طرح پرسشی درباره‌ی ماهیت شب، به نوعی از حالت بی‌زمانی و بی‌مکانی عرفانی اشاره می‌کند. او این شب را به شب‌های مقدس مذهبی مانند لیله‌القدر، عید فطر و عید قربان نسبت می‌دهد. درواقع؛ شاعر با استفاده از شب‌های مقدس اسلامی، حالتی از اندوه و انتظار را توصیف می‌کند که به‌طور غیرمستقیم به سوگواری برای حقیقت بزرگ عاشورا، پیوند می‌خورد.

«تب» نیز، نشانه‌ای از شور و شوق معنوی و غم درونی است که در برخورد با حقیقت معنوی و حماسی، شاعر را در حالتی از انتظار و تسلیم، نگاه می‌دارد. تقابل میان این شب‌ها، نمادی از تردید و در عین‌حال یگانگی لحظه‌های عرفانی در ذهن شاعر است. به بیانی دیگر، شاعر در اینجا به حالتی اشاره دارد

که انسان در برخورد با شب‌های مقدس، دچار حس اندوه و حزن معنوی می‌شود که در فرهنگ سوگواری اسلامی و شیعی، رایج است.

با این تحلیل می‌توان گفت؛ این سروده، یکی از آثار نمادین و عمیق علیرضا قزوه است که با استفاده از تصویرهای نو، استعاره‌های بدیع و مفاهیم مذهبی و عرفانی، توانسته فضایی معنوی و تأثیرگذار خلق کند. درواقع، قزوه با بهره‌گیری از تصویرهای بدیع، نمادهای مذهبی را با زبانی خلاقانه و نوآورانه بازآفرینی می‌کند. وی از زبانی استعاری بهره می‌گیرد که به شعرهای او عمق و چندلایگی خاصی می‌بخشد. هر تصویر در شعر او، معنایی فراتر از ظاهر خود دارد و مخاطب را به تفکر وامی‌دارد.

شعرهای قزوه زبانی ساده اما عمیق دارند که مخاطب عام و خاص را به یک اندازه جذب می‌کنند. او از شعارزدگی دوری کرده و تلاش می‌کند پیام‌های خود را با استعاره و نمادهای غنی، منتقل کند. قزوه در شعرهای خود از تصویرهایی بدیع بهره می‌گیرد که گاه با سبک سنتی فاصله دارد. این تصویرها، با الهام از فرهنگ عاشورا و دفاع مقدس، عمق معنایی سروده‌های او را افزایش می‌دهند. درواقع؛ او با حفظ عناصر سنتی، شعرهایی نوین خلق می‌کند که به‌خوبی با روحیه‌ی معاصر هماهنگ است. استفاده از نمادهای مذهبی مانند کربلا، عاشورا و شهدا، همراه با سبک اعتراض‌آمیز، شعرهای وی را به اثری منحصربه‌فرد تبدیل می‌کنند. درواقع؛ علیرضا قزوه، به‌عنوان یکی از شاعران برجسته‌ی ادبیات مقاومت و عاشورا، با زبانی ساده و روان که تأثیر مستقیمی بر مخاطب دارد، شعرهایی می‌سراید که ترکیبی از فرهنگ شهادت، حماسه و اعتراض‌اند. (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۱: ۷۸) وی در سروده‌های حماسی خود، نهضت حسینی را نهضتی سازنده برای انسان، بیان می‌کند. (قزوه، ۱۳۷۲: ۴۶)

درنتیجه؛ قزوه در شعرهای خود از تصویرهای حسی و عینی فراوانی بهره می‌گیرد که به‌سادگی برای مخاطب قابل درک هستند. نمادهای دینی و عاشورایی مانند «کربلا»، «عاشورا»، «شهید» و «امام حسین (ع)» در سروده‌های او فراوان به‌چشم می‌خورند. این نمادها باعث می‌شوند شعرهای او با فرهنگ مذهبی جامعه، پیوندی عمیق برقرار کند. از درون‌مایه‌های اصلی وی می‌توان به ستایش شهیدان و تبیین فرهنگ شهادت، واقعه‌ی عاشورا و شهادت امام حسین (ع)، اعتراض به بی‌عدالتی و ظلم و غیره اشاره کرد. قزوه شهادت را نه به‌عنوان مرگ، بلکه به‌عنوان زندگی جاودانه معرفی می‌کند و عاشورا را از یک واقعه‌ی تاریخی فراتر برده و آن‌را به‌عنوان الگویی برای مقاومت در برابر ظلم و احیای ارزش‌های انسانی، جنبشی جاودانه برای همه‌ی نسل‌ها و زمان‌ها مطرح می‌نماید. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۶)

۳،۲،۲. بازتاب سوگواری و مرثیه‌سرایی در سروده‌های عبدالجبار کاکایی؛ شاعری در هم‌زیستی با ادبیات پایداری و مقاومت

عبدالجبار کاکایی (۱۳۴۲) که سال‌های آغازین زندگی خود را در ایلام سپری نمود، در دوران نوجوانی با پدیده‌ای تلخ به‌نام جنگ تحمیلی روبه‌رو می‌شود. تجربه‌ی مستقیم جنگ و حضور شخصی در جبهه‌های جنگ و مناطق عملیاتی، روح او را با مفاهیم مقاومت، ایثار و شهادت درهم می‌آمیزد و این مفاهیم در آثار او به‌طور برجسته بازتاب می‌یابد. (ملاحسینی، ۱۳۸۸: ۵۷) درواقع؛ تجربه‌های شخصی وی، زمینه‌ساز

شکل‌گیری نگرش خاص او نسبت به مفاهیمی چون شهادت، ایستادگی و ظلم‌ستیزی می‌شود. کاکایی به واسطه‌ی این تجربه‌ها، شعر را ابزاری برای انعکاس واقعیت‌های اجتماعی و مقاومت در برابر ظلم و ستم قرار می‌دهد. وی از ادبیات پایداری برای انتقال پیام‌های انسانی و تقویت روحیه‌ی دلاوری و ایستادگی بهره‌ی فراوانی می‌برد. او با شاعران برجسته‌ای همچون سید حسن حسینی (۱۳۸۳ـ ۱۳۳۵)، قیصر امین‌پور (۱۳۸۶ـ ۱۳۳۸) و سلمان هراتی (۱۳۶۵ـ ۱۳۳۸)، هم‌دوره است. (درفشه، ۱۳۹۱: ۴۸)

کاکایی بیش از هر چیز به سرودن غزل و مثنوی علاقه دارد و در ادامه‌ی فعالیت‌های خود، به سرودن ترانه نیز گرایش پیدا می‌کند. زبان او در شعر، بازتاب‌دهنده‌ی جامعه و واقعیت‌های پیرامون خود است و بیشتر آثارش بر پایه‌ی دغدغه‌های جمعی و مفاهیم انسانی استوار است. از جمله آثار او می‌توان به مجموعه‌های شعری مانند *آوازهای واپسین* (۱۳۶۹)، *مرثیه‌ی روح* (۱۳۶۹)، *سال‌های تاکنون* (۱۳۷۲)، *حتی اگر آیینه باشی* (۱۳۷۵)، *نگاهی به شعر معاصر ایران (نقد و بررسی)* (۱۳۷۶)، *زنبیلی از ترانه* (۱۳۸۱)؛ *فرصت نایاب* (۱۳۸۱)؛ *با تو این ترانه‌ها شنیدنی است* (۱۳۹۰)، *بی‌چتر و بارانی است* (۱۳۹۱) و غیره، اشاره کرد.

کاکایی یکی از برجسته‌ترین شاعران ادبیات مقاومت است که در شعرهایش مفهوم شهادت را به‌عنوان عالی‌ترین شکل ایثار و فداکاری در راه وطن و دین به‌تصویر می‌کشد. وی شهادت را ـ که از محوری‌ترین مضامین شعری اوست ـ نه‌تنها نماد رشادت و ایستادگی، بلکه تجلی یک زندگی جاودانه می‌داند. (کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۸: ۸۷) به‌عبارتی، او شهادت را نه‌تنها یک عمل فردی بلکه راهی جمعی برای ایجاد هویت ملی و مذهبی می‌داند. شعر او در این حوزه، میان دو وجه عاطفی و حماسی، تعادل برقرار می‌کند.

عبدالجبار کاکایی به‌عنوان شاعری که جنگ را از نزدیک لمس کرده، توانسته است جنبه‌های مختلف آن را، از تراژدی‌های انسانی و اجتماعی گرفته تا خاطرات تلخ و تأثیر آن بر زندگی روزمره، در سروده‌های خود بازتاب دهد. درواقع؛ یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شعرهای کاکایی، توصیف دقیق تلخی‌های جنگ و آثار آن بر زندگی مردم عادی است. او با بهره‌گیری از زبانی فولکلوریک و ساده، وقایعی چون تشییع شهدا، بی‌پناهی کودکان و زنان و حسرت‌های مادران را بازتاب می‌دهد. در شعری که به نوروز سال‌های جنگ اختصاص دارد، این مضامین با مفاهیمی همچون ایثار، مقاومت، شهادت و مرثیه به‌خوبی نمایان است:

ـ چه بی‌شکوفه شد بهار آن سال
چه سرد شد هوای تار آن سال
تن درخت زخمی تبر بود
پرنده از پرنده بی‌خبر بود
به کوچه رنگ و بوی عید دادند
تمام کوچه‌ها شهید دادند
کنار سفره‌س هفت سین تازه
پلاک یک شهید بی‌جنازه

(کاکایی، ۱۳۸۷: ۲۰۲)

این شعر، تضاد میان جشن نوروز و واقعیت تلخ جنگ را با تصویرهایی ساده اما تأثیرگذار نشان می‌دهد. «تمام کوچه‌ها شهید دادند»، استعاره‌ای از فراگیری جنگ و حضور مرگ در زندگی روزمره‌ی مردم است.

در این شعر، «پلاک یک شهید بی‌جنازه» به نمادی از کمبود و حسرت تبدیل می‌شود. شاعر با استفاده از تصویرهای ساده و حسی، مخاطب را به عمق دشواری‌های جنگ می‌برد و اندوهی جمعی را در دل خواننده، زنده می‌کند.

کاکایی از مفاهیم عاشورایی به‌عنوان الگویی برای ایستادگی و مقاومت بهره می‌گیرد. در شعرهای او، نهضت عاشورا، فراتر از یک واقعه‌ی تاریخی، نمادی از مقاومت در برابر ظلم و ستم است. وی در توصیف واقعه‌ی عاشورا، از تصویرها و استعاره‌های قدرتمند استفاده می‌کند و این مفاهیم را با جنگ تحمیلی پیوند می‌دهد. او از مفاهیم عاشورایی به‌عنوان الگویی برای ایستادگی و مقاومت، استفاده می‌کند. (فیاض‌منش، ۱۳۸۱: ۱۱۹)

ـ بخند ای دل که تا دنیا بخنده
به بخت هرچه زار دردمنده
علی‌اکبرم از جبهه اومد
همان تابوتِه که قدش بلنده ...
نیومد تا که خاکستر شد آخر
گل زیبای من پرپر شد آخر
جوون و قد بلند و با حیا بود
پلاک و مُهر انگشتر شد آخر

(کاکایی، ۱۳۸۷: ۲۱۱)

در این شعر، استفاده از نمادهایی مانند «علی‌اکبر»، «پلاک» و «مُهر انگشتر»، بیانگر پیوند میان شهدای جنگ تحمیلی و قهرمانان عاشورا است. کاکایی با این ترکیب، توانسته است میان دو بازه‌ی زمانی ـ تاریخی، ارتباط معنایی برقرار کند و پیام عاشورا را در شعرهای خود زنده نگه دارد. این شعر با محوریت شهادت، از نمادهای مذهبی و ارزشی بهره می‌گیرد. درواقع؛ کاکایی با بهره‌گیری از نماد «علی‌اکبر» (نمادی از جوانان که در راه وطن و عقیده، جان خود را فدا می‌کنند)، پیوندی معنایی میان جوانان شهید جنگ تحمیلی و فرزند امام حسین (ع)، ایجاد می‌کند. او با استفاده از استعاره‌هایی چون «تابوت بلند» و «پلاک و مُهر»، به‌خوبی رنج مادران شهید و روحیه‌ی ایثارگری جوانان را به‌تصویر می‌کشد. این شعر، حس فداکاری و عظمت شهادت را با بیانی شاعرانه و عاطفی منتقل می‌کند و مفهوم مرثیه‌سرایی را در هاله‌ای از احترام و عظمت این ایثار، نشان می‌دهد.

زبان کاکایی به‌شدت بازتاب‌دهنده‌ی واقعیت‌های اجتماعی است. او از شعر به‌عنوان ابزاری برای آشکارکردن حقایق و برجسته‌کردن دردهای پنهان جامعه استفاده می‌نماید. سروده‌های او سرشار از

جزئیات زندگی مردم عادی و دغدغه‌های روزمره‌ی آنها در زمان جنگ است. وی در شعرهای خود از زبانی ساده و روان استفاده می‌کند که به‌خوبی با زندگی مردم عادی هماهنگ است. این زبان مردمی باعث می‌شود شعرهای او به دل مخاطب بنشیند و پیام‌هایش به‌سرعت درک شود. درواقع؛ او با تلفیق واقع‌گرایی (رئالیسم) و تصویرهای استعاری، شعرهایی می‌آفریند که هم‌زمان حسی و شاعرانه و ترکیبی از هیجان‌های درونی عمیق، نمادهای قدرتمند و زبانی فولکلوریک است که توانسته جایگاهی ماندگار در ادبیات پایداری ایران به خود اختصاص دهد.

***

ادبیات فارسی معاصر، به‌ویژه در حوزه‌ی مرثیه‌سرایی و ادبیات مقاومت، پیوندی عمیق میان مفاهیم مذهبی، اجتماعی و حماسی برقرار می‌کند. این نوع ادبیات با تکیه بر ریشه‌های فرهنگی و تاریخی، توانسته است وقایع مهمی مانند عاشورا و جنگ تحمیلی را به‌عنوان محورهایی معنوی و اجتماعی، به‌تصویر بکشد. شاعران برجسته‌ای همچون حبیب‌الله چایچیان (حسان)، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی هرکدام با زبان و سبک خاص خود، مرزهای این ادبیات را گسترش داده و به آن غنای بیشتری می‌بخشند. آثار این شاعران با محوریت مفاهیمی چون عاشورا، شهادت و مقاومت، بازتاب‌دهنده‌ی روحیه‌ی ظلم‌ستیزی و آرمان‌گرایی است و از تجربه‌های اجتماعی و تاریخی، بهره‌ی فراوانی می‌گیرند. آنان، پیام‌های جاودانه‌ی عاشورا را برای انتقال به نسل امروز، به‌زیبایی به‌تصویر می‌کشند و مضامین عاشورایی و مفاهیم سوگواری و مرثیه‌سرایی را با احساسی قوی و تصویرهایی حسی، بازگو می‌کنند.

بنابراین هر سه شاعر با خلق تصویرهای حسی و عاطفی، مفاهیمی چون ایثار، ایمان و مقاومت را به مخاطبان خود بازتاب می‌دهند. سروده‌های آنان نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی رخدادهای تاریخی، بلکه حامل پیام‌های جاودانه برای نسل‌های آینده است. این شاعران با تکیه بر عناصر مذهبی و اجتماعی، ادبیات فارسی را به بستری برای تقویت هویت جمعی، معنویت و عدالت‌خواهی تبدیل می‌کنند و جایگاهی ویژه در ادبیات مقاومت و عاشورایی پیدا می‌نمایند.

۳. نتیجه‌گیری

شعر معاصر فارسی، به‌ویژه در حوزه‌ی مرثیه‌سرایی و سوگواری، بستری مهم برای بیان اندوه جمعی و بازتاب مظلومیت‌های انسانی فراهم می‌کند. این گونه‌ی ادبی، با بهره‌گیری از مفاهیم عمیق مذهبی، اجتماعی و انسانی، نقش مؤثری در انتقال ارزش‌های فرهنگی و هویتی ایفا می‌نماید. بررسی سروده‌های شاعران برجسته‌ای همچون حبیب‌الله چایچیان، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی نشان می‌دهد که هرکدام از این شاعران، با زبان، سبک و نگاه خاص خود، توانسته‌اند مضامین سوگواری و مرثیه‌سرایی را به‌شکلی نوآورانه و متناسب با شرایط اجتماعی و تاریخی معاصر، بازآفرینی کنند.

شعرهای چایچیان، با زبانی سرشار از احساس و عاطفه، بیشتر به جنبه‌های مذهبی و عاشورایی مرثیه می‌پردازد. او با تأکید بر جزئیات واقعه‌ی کربلا، همچون شهادت علی‌اصغر (ع) و مظلومیت اهل‌بیت (ع)،

ارتباطی عاطفی و تأثیرگذار با مخاطب برقرار می‌کند. مرثیه‌سرایی وی بازتابی از عشق و ارادت خالصانه به اهل‌بیت (ع) و تلاشی برای زنده نگه‌داشتن پیام آزادگی و ایمان قیام عاشوراست.

قزوه، در سروده‌های خود، مرثیه‌سرایی را از قالب سنتی فراتر می‌برد و آن را با مفاهیم حماسی و اجتماعی پیوند می‌دهد. او با استفاده از تصویرهای نوین و زبان اعتراضی، شهادت و سوگواری را به ابزاری برای نقد بی‌عدالتی و مبارزه با ظلم تبدیل می‌کند. قزوه، عاشورا را به‌عنوان الگویی جاودانه برای همه‌ی نسل‌ها معرفی می‌کند. او توانسته با بهره‌گیری از استعاره‌های پیچیده و زبانی ساده، مرثیه را با نیازهای فکری و اجتماعی مخاطب معاصر، هم‌راستا نماید.

کاکایی نیز با تلفیق زبان فولکلوریک و تصویرهای زنده، مرثیه‌سرایی را به سطحی جدید در ادبیات پایداری می‌رساند. شعرهای او، با تمرکز بر دشواری‌های جنگ و تأثیر آن بر زندگی روزمره‌ی مردم، سوگواری را از سطح فردی به سطح جمعی بالا می‌برد. وی از نمادهایی چون «پلاک» و «درخت زخمی» بهره می‌گیرد و عمق اندوه و رنج ناشی از شهادت و جنگ را به‌تصویر می‌کشد. مرثیه‌سرایی در شعرهای او، نه‌تنها ابراز اندوه، بلکه بازتابی از مقاومت و پایداری در برابر ناملایمات زمانه است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مرثیه‌سرایی معاصر، برخلاف گذشته که اغلب در چارچوبی مذهبی محدود بود، امروزه توانسته است به حوزه‌های اجتماعی و سیاسی نیز ورود کند. این تحول باعث شده مرثیه به ابزاری قدرتمند برای انتقال پیام‌های فرهنگی و هویتی تبدیل شود. درنتیجه، ادبیات فارسی معاصر، به‌ویژه در حوزه‌ی مرثیه‌سرایی، نقش مهمی در زنده نگه‌داشتن ارزش‌های معنوی، بازتاب ناکامی‌های تاریخی و ایجاد پیوند میان گذشته و امروز ایفا می‌کند. سروده‌های چایچیان، قزوه و کاکایی نمونه‌های بارزی از این توانایی ادبیات فارسی در سازگاری با تغییرات اجتماعی و سیاسی و پاسخ‌گویی به نیازهای دینی و فرهنگی مخاطبان معاصر است. این شاعران، با حفظ هویت مذهبی و فرهنگی، مرزهای جدیدی برای مرثیه‌سرایی تعریف می‌کنند و آن را به ابزاری هنری و اجتماعی برای انتقال پیام‌های جاودانه، تبدیل می‌نمایند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) در *لغت‌نامه‌ی* دهخدا، «سوگواری» در ذیل واژه «سوگ» آمده است: «مصیبت و غم و ماتم و اندوه»، «غم و ماتم برخلاف سور». (دهخدا، ۱۳۷۳: ۸۵۵)

(۲) «سوگ سیاوش» و «یادگار زریران» دو داستان حماسی مهم در ادبیات ایران هستند که به دوره‌های مختلفی از تاریخ اسطوره‌ای و حماسی ایران تعلق دارند. «سوگ سیاوش» (سیاوشان، سووَشون یا سَووشون)، نام نوعی آیین باروری و یکی از تراژیک‌ترین و تأثیرگذارترین بخش‌های شاهنامه‌ی فردوسی است و جلوه‌ای از بی‌گناهی، مظلومیت، خیانت و انتقام‌جویی را به‌تصویر می‌کشد. سیاوش، پسر کیکاووس، به دلیل بدگویی سودابه (همسر کیکاووس) و بی‌اعتمادی پدرش، از ایران به توران پناه می‌برد. افراسیاب، پادشاه توران، ابتدا او را با احترام می‌پذیرد، اما بعدها به تحریک گرسیوز (برادرش) به او بدگمان شده و فرمان قتلش را صادر می‌کند. سیاوش در غربت و بی‌گناهی کشته می‌شود، و این رخداد زمینه‌ساز انتقام‌جویی پسرش، کیخسرو، از تورانیان می‌شود. «یادگار زریران» نیز یکی از کهن‌ترین متون حماسی به زبان پهلوی (زبان دوران ساسانی) است که به جنگ ایرانیان با خیونان (یکی از اقوام مهاجم) در دوره‌ی گشتاسپ‌شاه می‌پردازد. در این نبرد، زریر، برادر گشتاسپ و یکی از پهلوانان ایران، به دست دشمن کشته می‌شود، اما پسرش، بستور، با رشادت انتقام پدر را می‌گیرد. این داستان نمایانگر یکی از نخستین روایت‌های پهلوانی ایرانی است

که بعدها در شاهنامه و دیگر متون حماسی تکرار شده است. هر دو داستان، نشان‌دهنده‌ی نقش خیانت، مرگ تراژیک قهرمان و انتقام‌جویی نسل بعد در حماسه‌های ایرانی هستند.

منابع

ـ امامی، نصرالله (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی ایران*، چاپ اول،اهواز: جهاد دانشگاهی.

ـ چایچیان، حبیب الله (۱۳۸۸). *ای اشک‌ها بریزید*، تهران: علمیه‌ی اسلامیه

ـ چایچیان، حبیب الله (۱۳۹۰). *خلوتگاه راز*. تهران: بدرقه‌ی جاویدان.

ـ درفشه، لعیا (۱۳۹۱). *رویای فاتحانه‌ی یک شاعر*، تهران: خبرگزاری کتاب ایران.

ـ دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغتنامه*، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران موسسهٔ دهخدا.

ـ رستگارفسائی، منصور (۱۳۹۷). *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید.

ـ شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*، چاپ دهم، تهران: فردوس.

ـ عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۱). *جریان‌شناسی شعر معاصر*، چاپ اول، تهران: سخن.

ـ فیاض‌منش، پرند (۱۳۸۱). «بررسی موضوعات، مضامین و قالب‌های شعر جنگ»، فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۱، صص ۱۲۸ـ ۱۱۳.

ـ قزوه، علیرضا (۱۳۷۲). *از نخلستان تا خیابان*، تهران: حوزه هنری.

ـ کاکایی، عبدالجبار (۱۳۸۷). *با سکوت حرف می‌زنم*، چاپ اول، تهران: علم.

ـ کریمی‌لاریمی، رضا (۱۳۸۸). *جلوه‌های ادبیات پایداری در سروده‌های شاعران مازندرانی*، ساری: مرکز انتشارات توسعه علم.

ـ ملاحسینی، محمد (۱۳۸۸). «زندگی‌نامه‌ی عبدالجبار کاکایی». همشهری آنلاین.
https://www.hamshahrionline.ir/news/

ویژگی های زبانی در داستان *تلخ وشیرین* نوشته معصومه مرتقی قاسمی

غیداء عبدالزهره هادی

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

تحلیل سبک زبانی و داستانی از مهم‌ترین شاخه‌های نقد ادبی است که به بررسی ارتباط میان ساختارهای زبانی و پیام‌های محتوایی می‌پردازد. در این میان، داستان‌های کوتاه به‌دلیل غنای مضمونی و فشردگی بیانی، بستری مناسب برای تحلیل تعامل میان زبان، روایت و ساختار داستانی فراهم می‌کنند. پژوهش حاضر با تمرکز بر مجموعه داستان *تلخ و شیرین* نوشته‌ی معصومه مرتقی‌قاسمی، به روش تحلیلی ـ توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به واکاوی ویژگی‌های زبانی و عناصر داستانی این اثر می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده با بهره‌گیری از واژگان محاوره‌ای، صفات و قیدهای توصیفی و همچنین ترکیبات زبانی، موفق به خلق متنی ساده، اما تأثیرگذار شده که از غنای فرهنگی و زبانی خاصی برخوردار است. از منظر داستانی، کتاب شامل موضوعاتی همچون امید، تجربه‌های فردی و روابط انسانی است که در هر داستان، پیام‌های اخلاقی و اجتماعی عمیقی به مخاطب منتقل می‌شود. نویسنده از روایت‌های مستند و سبک روایی صمیمی برای برقراری ارتباط نزدیک با مخاطب استفاده کرده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این اثر با ترکیب ظرافت‌های زبانی و مضامین انسانی، نمونه‌ای موفق از ادبیات واقع‌گرا و معاصر است. مجموعه داستان *تلخ و شیرین* بازتابی از دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی نویسنده است که با زبانی ساده و صمیمی، قدرت تأثیرگذاری عمیقی بر مخاطب دارد. زبان روان، اصطلاحات زنده و واقعی و پیام‌های اخلاقی در لایه‌های زیرین متن، این مجموعه را به اثری متمایز در داستان‌نویسی معاصر تبدیل کرده است که خواننده را به تفکر و تأمل در مسائل انسانی و اخلاقی سوق می‌دهد.

واژگان کلیدی: تحلیل زبانی، سبک داستانی، زبان محاوره‌ای، ادبیات واقع‌گرا، *تلخ و شیرین*، معصومه مرتقی قاسمی.

۱. مقدمه

ادبیات داستانی همواره یکی از مهم‌ترین ابزارهای بشر برای بازنمایی تجربه‌های فردی، بازتاب اندیشه‌های اجتماعی و اخلاقی و تبیین مفاهیم فرهنگی است. در این میان، داستان کوتاه به‌عنوان یکی از فشرده‌ترین و تأثیرگذارترین شکل‌های ادبی، نقش بسزایی در انتقال پیام‌های انسانی و اخلاقی دارد. ویژگی منحصربه‌فرد این نوعِ داستانی، ایجاز و تمرکز آن بر لحظه‌های کلیدی و معنادار زندگی است که آن را به بستری مناسب برای تحلیل‌های زبانی و داستانی تبدیل می‌کند. زبان در داستان کوتاه، علاوه بر نقش انتقالی، به‌عنوان عنصری خلاقانه در شکل‌گیری ساختارهای داستانی و تأثیرگذاری عاطفی عمل می‌کند. (صفوی، ۱۳۸۷: ۴۷)

تحلیل زبانی و داستانی در متون ادبی، به‌ویژه در آثار واقع‌گرا، دریچه‌ای به سوی شناخت دقیق‌تر تعامل میان ساختارهای زبانی و عناصر داستانی باز می‌کند. این تحلیل‌ها می‌توانند نقش زبان را در انتقال معنا، تقویت حس

واقع‌گرایی و ایجاد پیوندهای عاطفی میان متن و مخاطب آشکار کنند. به‌ویژه در داستان‌های کوتاه، انتخاب واژگان، ترکیبات زبانی، نحوه‌ی توصیف و سبک روایت تأثیر عمیقی بر موفقیت هنری اثر دارد. (دبیرمقدم، ۱۳۹۳: ۱۸۰)

مجموعه داستان *تلخ و شیرین* اثر معصومه مرتقی‌قاسمی، با ارائه‌ی روایت‌هایی مستند و اخلاق‌محور، نمونه‌ای برجسته از داستان‌های کوتاه واقع‌گرا به‌شمار می‌رود. این اثر از طریق زبانی ساده و محاوره‌ای، به بازنمایی موضوعاتی همچون امید، روابط انسانی و تجربه‌های فردی می‌پردازد و تلاش می‌کند با استفاده از ظرافت‌های زبانی و انتخاب‌های سنجیده، پیام‌های اجتماعی و اخلاقی را به‌شکلی عمیق و ملموس، به مخاطب منتقل کند.

پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی، به واکاوی سبک زبانی و داستانی این مجموعه می‌پردازد و تلاش دارد از رهگذر بررسی جنبه‌های مختلف زبانی همچون واژگان، ترکیبات محاوره‌ای، ساختارهای دستوری و همچنین عناصر داستانی مانند مضامین، شخصیت‌پردازی و روایت، جایگاه این اثر را در ادبیات معاصر آشکار کند. تحلیل ویژگی‌های زبانی این مجموعه داستانی نشان می‌دهد که نویسنده چگونه با استفاده از زبان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی خاص، متنی روان و اثرگذار خلق کرده که علاوه بر سادگی، از غنای فرهنگی و زبانی نیز برخوردار است. همچنین، مطالعه‌ی عناصر داستانی نشان می‌دهد که این مجموعه از طریق پرداختی واقع‌گرایانه، با استفاده از روایت‌های مستند و صمیمی، بستری برای بازتاب دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی فراهم می‌کند.

این پژوهش با هدف ارائه‌ی شناختی دقیق از سبک زبانی و داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، سعی دارد نقش برجسته‌ی زبان در شکل‌دهی به روایت و تأثیرگذاری پیام‌های اخلاقی را بررسی کند و نشان دهد که چگونه این اثر توانسته است به الگویی موفق در ادبیات معاصر فارسی، تبدیل شود.

۱،۱. بیان مسئله

ادبیات داستانی فارسی در دهه‌های اخیر، به‌ویژه در حوزه‌ی داستان کوتاه، شاهد تغییرات و تحولات چشمگیری بوده است که از یک‌سو ناشی از دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی و از سوی‌دیگر، در تأثیرپذیری از ادبیات جهانی است. داستان کوتاه به‌دلیل ماهیت موجز و فشرده‌ی خود، بستری مناسب برای بازتاب تجربه‌های فردی و مسائل اجتماعی فراهم می‌کند و به یکی از مؤثرترین قالبها برای بررسی تعامل میان زبان، روایت و مضامین اخلاقی تبدیل می‌شود. زبان، به‌عنوان اساسی‌ترین ابزار نویسنده، در این نوع آثار نه‌تنها نقشی ارتباطی دارد، بلکه عنصری خلاقانه در شکل‌دهی به روایت، تأثیرگذاری بر مخاطب و انتقال پیام‌های عمیق انسانی، محسوب می‌شود.

مجموعه داستان *تلخ و شیرین*، نمونه‌ای بارز از این نوع آثار است که با روایت‌هایی مستند و واقع‌گرا، مخاطب را به تجربه‌های انسانی و اجتماعی دعوت می‌کند. این مجموعه با بهره‌گیری از زبانی ساده و محاوره‌ای، در عین‌حال از غنای فرهنگی و زبانی برخوردار است و به‌شکلی هنرمندانه مضامین مهمی همچون امید، روابط انسانی و اخلاق اجتماعی را در داستان‌های کوتاه و موجز خود، بازنمایی می‌کند.

نیاز به بررسی دقیق ویژگی‌های زبانی این مجموعه، از جمله استفاده‌ی نویسنده از ترکیبات زبانی معاصر، واژگان محاوره‌ای و سبک روایی ساده، در کنار تحلیل عناصر داستانی آن مانند موضوعات، روایت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها، ضرورت انجام این پژوهش را دوچندان می‌کند. تحلیل این اثر می‌تواند نقشی مهم در شناخت ظرافت‌های ادبی زبان محاوره‌ای در داستان‌نویسی معاصر ایفا کند و الگویی برای تحلیل آثار مشابه، ارائه دهد. درواقع؛ این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این پرسش اساسی است که چگونه نویسنده در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* توانسته است از طریق تلفیق زبان محاوره‌ای با سبک داستانی واقع‌گرا، اثری خلق کند که در عین سادگی، از عمق معنایی، ارزش‌های اخلاقی و تأثیرگذاری فرهنگی برخوردار باشد؟

۲,۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

ادبیات داستانی همواره به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم و کلیدیِ بازنمایی مسائل اجتماعی و فرهنگی، مورد توجه است. در میان قالب‌های مختلف ادبی، داستان کوتاه به‌دلیل ایجاز و تأثیرگذاری، جایگاه ویژه‌ای در انتقال پیام‌های انسانی و اخلاقی دارد. با این‌حال، تحلیل علمی و جامع آثار داستانی به‌ویژه در حوزه‌ی زبان و روایت، همچنان از نیازهای ضروری مطالعات ادبی معاصر، به‌شمار می‌رود.

با وجود ارزش‌های زبانی و داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، تاکنون پژوهشی جامع که به تحلیل سبک زبانی و ساختار داستانی آن بپردازد، صورت نگرفته است. این درحالی است که ضرورت بررسی زبان محاوره‌ای در روایت‌های ادبی، می‌تواند ظرفیت‌های ادبی این زبان را آشکار کرده و الگویی برای تحلیل دیگر آثار معاصر، فراهم کند.

اهمیت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که با تحلیل دقیق ویژگی‌های زبانی و داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، به درک عمیق‌تری از نقش زبان محاوره‌ای و ترکیبات معاصر در انتقال مفاهیم اجتماعی و اخلاقی کمک می‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه زبان ساده و روان می‌تواند تأثیر عاطفی و فکری بیشتری بر مخاطب بگذارد و بستری برای روایت‌های مستند و واقع‌گرا فراهم سازد.

همچنین؛ این پژوهش با هدف تحلیل جامع سبک زبانی و داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* انجام می‌شود و می‌کوشد تا نقش زبان محاوره‌ای را در تقویت روایت و تأثیرگذاری بر مخاطب بررسی کند. از سوی‌دیگر، تلاش دارد تا نشان دهد چگونه ترکیب ظرافت‌های زبانی با مضامین اخلاقی، اثری متمایز در ادبیات معاصر فارسی خلق می‌کند. این هدف‌ها درنهایت به تبیین ارزش‌های ادبی و فرهنگی مجموعه منجر شده و زمینه را برای پژوهش‌های مشابه در حوزه‌ی ادبیات واقع‌گرا، فراهم می‌کند.

۳,۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل سبک زبانی و داستانی در مجموعه داستان *تلخ و شیرین*، به‌دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. چگونه نویسنده در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، از زبان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی معاصر برای ایجاد تأثیرگذاری عاطفی و ارتباط با مخاطب استفاده می‌کند؟

۲. استفاده از پسوندهای تصریفی و ساختارهای دستوری در تقویت روایت داستانی این مجموعه، چه تأثیری دارد؟

۳. عناصر اصلی داستانی (مضامین، شخصیت‌پردازی و ساختار روایی) در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، چگونه در خدمت بازنمایی مفاهیم اخلاقی و اجتماعی قرار می‌گیرند؟

۴. چگونه روایت‌های مستند و واقع‌گرای این مجموعه می‌توانند تجربه‌های فردی را با پیام‌های اخلاقی تلفیق کنند؟

۵. چه ویژگی‌هایی این مجموعه را به اثری شاخص در ادبیات واقع‌گرای معاصر فارسی، تبدیل می‌کند؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. نویسنده در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* با بهره‌گیری از زبان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی معاصر، می‌تواند ارتباط عاطفی و نزدیکی بیشتری با مخاطب برقرار کند و بر تأثیرگذاری روایت بیفزاید.

۲. به‌کارگیری پسوندهای تصریفی و ساختارهای دستوری ساده و روان در این مجموعه، به انسجام، روانی و تقویت تأثیرگذاری روایت‌های داستانی کمک می‌کند.

۳. عناصر داستانی (شخصیت‌پردازی، مضامین اجتماعی و ساختار روایی)، به‌گونه‌ای در این مجموعه سازمان‌دهی می‌شوند که بازتاب‌دهنده‌ی دغدغه‌های اخلاقی و اجتماعی نویسنده هستند.

۴. روایت‌های مستند و واقع‌گرای این اثر، تجربه‌های فردی را با مفاهیم اخلاقی تلفیق کرده و به افزایش باورپذیری و تأثیرگذاری پیام‌های داستانی منجر می‌شوند.

۵. مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* به‌دلیل ترکیب موفق ویژگی‌های زبانی، روایی و محتوایی، به‌عنوان نمونه‌ای شاخص در ادبیات واقع‌گرای معاصر فارسی، شناخته می‌شود.

۵,۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی انجام شده و به با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای معتبر، به بررسی ویژگی‌های زبانی و داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* اثر معصومه مرتقی‌قاسمی می‌پردازد.

۶,۱. پیشینه‌ی پژوهش

معصومه مرتقی‌قاسمی یکی از داستان‌نویسان معاصر فارسی است که مجموعه داستان *تلخ و شیرین* از اوست. با توجه به موضوع پژوهش حاضر؛ یعنی تحلیل سبک زبانی و داستانی مجموعه داستان *تلخ و شیرین* می‌توان گفت پژوهشی مستقل در این موضوع صورت نگرفته است. بنابراین؛ این پژوهش تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای، گامی جدید در این راستا بردارد. با این‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع مورد استفاده، عبارتند از:

حق‌شناس (۱۳۷۹) با «فرهنگ فارسی عامیانه یا گفتاری، کدام؟»؛ دبیرمقدم (۱۳۹۳) با *دستور زبان فارسی۱*؛ ریمون‌کنان (۱۳۸۷) با *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*؛ سجودی (۱۴۰۱) با *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ مرتقی‌قاسمی (۱۳۹۹) با مجموعه داستان *تلخ و شیرین* که روایت‌گر زندگی روزمره و خاطره‌های تلخ و شیرین راوی است و سایر منابعی که در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

ادبیات داستانی همواره به‌عنوان یکی از مؤثرترین شیوه‌های بازنمایی تجربه‌های فردی و تبیین مسائل انسانی، اجتماعی و فرهنگی در تاریخ بشری مورد توجه است. در این میان، داستان کوتاه به‌دلیل کوتاهی (ایجاز)، فشردگی معنایی و تمرکز بر لحظه‌های برجسته و کلیدی، جایگاه ویژه‌ای در میان سایر قالب‌های ادبی دارد. داستان کوتاه، به‌واسطه‌ی ماهیت خود، نیازمند دقت و ظرافت در انتخاب واژگان، توصیفات و عناصر روایی است تا بتواند در کمترین حجم ممکن، بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. به همین‌دلیل، تحلیل زبانی و داستانی داستان‌های کوتاه می‌تواند ابعاد تازه‌ای از هنر نویسندگی و تأثیرگذاری روایت را آشکار کند. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۸)

زبان، به‌عنوان اساسی‌ترین ابزار نویسنده، در داستان‌نویسی کوتاه، نقشی دوگانه ایفا می‌کند: از یک‌سو ابزاری برای انتقال معنا و ارتباط با مخاطب است و از سوی‌دیگر، عنصری خلاقانه در شکل‌دهی به فضا، شخصیت‌ها و روایت داستانی می‌باشد. (صفوی، ۱۳۸۷: ۴۳) انتخاب زبان مناسب می‌تواند تأثیر عاطفی و فکری عمیقی بر مخاطب بگذارد و روایت را به ابزاری برای انتقال پیام‌های اجتماعی و اخلاقی تبدیل کند. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۵)

در این میان، زبان محاوره‌ای، به‌دلیل نزدیکی به زبان گفتار و زندگی روزمره، ابزاری مؤثر برای تقویت حس واقع‌گرایی و ایجاد ارتباط صمیمانه با مخاطب، محسوب می‌شود.

عناصر داستانی همچون شخصیت‌پردازی، فضاسازی، مضامین اجتماعی و اخلاقی و ساختار روایی، پایه‌های اساسی خلق یک داستان کوتاه موفق هستند. این عناصر نه‌تنها به پیشبرد داستان کمک می‌کنند، بلکه بستری برای انتقال پیام‌های عمیق‌تر و ملموس‌تر فراهم می‌آورند. تحلیل این عناصر در داستان‌های کوتاه واقع‌گرا، که اغلب بر تجربه‌های فردی و واقعیت‌های اجتماعی تمرکز دارند، می‌تواند نقش ادبیات را در بازتاب مسائل فرهنگی و اجتماعی برجسته‌تر سازد. درواقع؛ مجموعه داستانی *تلخ و شیرین*، نمونه‌ای برجسته از داستان‌های کوتاه واقع‌گرا در ادبیات معاصر فارسی است. این مجموعه با بهره‌گیری از روایت‌هایی مستند و زبانی ساده و محاوره‌ای، موضوعاتی همچون امید، روابط انسانی، تجربه‌های فردی، مسائل اخلاقی و واقعیت‌های اجتماعی را بازتاب می‌دهد. نویسنده در این اثر، با تلفیق عناصر زبانی و داستانی، موفق به خلق فضایی می‌شود که در عین سادگی، از غنای معنایی و فرهنگی خاصی برخوردار است.

تحلیل زبانی و داستانی *تلخ و شیرین*، فرصتی برای درک بهتر چگونگی استفاده از زبان محاوره‌ای و سبک روایت واقع‌گرا در بازنمایی مسائل اجتماعی و اخلاقی فراهم می‌کند. این پژوهش تلاش دارد تا با بررسی دقیق زبان و ساختار داستانی اثر، به شناخت عمیق‌تری از جایگاه این مجموعه در ادبیات واقع‌گرای فارسی و تأثیر آن بر مخاطبان معاصر، دست یابد.

۱،۲. تحلیل زبانی و ویژگی‌های سبکی ادبیات داستانی

تحلیل زبانی یک متن شامل بررسی ساختار دستوری جمله‌ها، انتخاب واژگان، سبک روایت و سایر ویژگی‌های زبانی است. زبان‌شناسان معتقدند که انتخاب واژگان و ساختار دستوری جمله‌ها، بر نحوه‌ی درک و تأثیرگذاری آن بر مخاطب اثر می‌گذارد و می‌تواند به انتقال پیام داستانی کمک شایانی کند. (صفوی، ۱۳۸۷: ۴۵) در این فرآیند، جنبه‌هایی مانند نوع جمله‌ها، استفاده از ضمیرها، قیدها، صفات، افعال و ترکیبات زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرند. همچنین، میزان استفاده از واژگان محاوره‌ای یا رسمی، اصطلاحات تخصصی یا عمومی و تأثیر آن بر خوانایی و ارتباط متن، تحلیل می‌شود.

در متن‌های داستانی، ساختار روایت و انتخاب زاویه‌ی دید نیز اهمیت دارد، زیرا این عوامل در شکل‌دهی احساسات و برداشت‌های مخاطب نقشی اساسی دارند. میرصادقی می‌گوید: روایت‌های اول‌شخص معمولاً حس هم‌ذات‌پنداری بیشتری ایجاد کرده و باعث درگیرشدن خواننده با داستان می‌شوند. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۵) به همین‌ترتیب؛ نوع زاویه‌ی دید و شیوه‌ی روایت، تأثیر مستقیمی بر درک مخاطب از محتوا دارد. علاوه بر این، تکرار واژگان، سبک بیانی و تأثیر ویژگی‌های زبانی بر فضاسازی و انسجام متن از دیگر مواردی است که در تحلیل زبانی مورد توجه قرار می‌گیرد.

۱،۱،۲. زبان به‌عنوان ابزار روایت

زبان، به‌عنوان مهم‌ترین ابزار روایت، در داستان‌های کوتاه، نقش مهمی در انتقال معنا، ایجاد فضا و برقراری ارتباط میان نویسنده و مخاطب دارد. درواقع؛ زبان در داستان‌نویسی تنها وسیله‌ای برای انتقال محتوا نیست، بلکه به‌عنوان عنصری خلاقانه در شکل‌دهی به روایت، خلق فضا و تأثیرگذاری بر مخاطب عمل می‌کند.

در داستان کوتاه، به‌دلیل محدودیت فضا و زمان روایت، انتخاب واژگان، عبارات‌ها و جمله‌ها باید با دقت انجام شود تا بیشترین تأثیر را در کمترین حجم، ایجاد کند. زبان محاوره‌ای، به‌دلیل نزدیکی به زندگی روزمره، ابزار مهمی برای

ایجاد حس صمیمیت و ارتباط میان نویسنده و مخاطب است (حق‌شناس، ۱۳۷۹: ۶۳) که در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، نویسنده با بهره‌گیری از این ویژگی، موفق می‌شود تا داستان‌هایی ملموس و واقع‌گرا، خلق کند.

۲,۱,۲. واژگان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی

واژگان محاوره‌ای که بازتاب‌دهنده‌ی دقیق زندگی روزمره و زبان گفتاری جامعه‌اند، در داستان‌های واقع‌گرا نقشی اساسی ایفا می‌کنند. این واژگان، با ساده‌سازی زبان و نزدیک‌کردن آن به گفتار روزمره، به خواننده کمک می‌کنند تا احساس کند بخشی از جهان داستان است. (شمیسا، ۱۴۰۲: ۸۷) علاوه بر این، ترکیبات زبانی معاصر، که اغلب منعکس‌کننده‌ی تغییرات فرهنگی و زبانی جامعه‌اند، نقش مهمی در به‌روز نگه‌داشتن متن دارند.

استفاده از واژگان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی نه‌تنها در سطح داستانی بلکه در سطح احساسی نیز تأثیر عمیقی دارد. در واقع، این واژگان به مخاطب این احساس را می‌دهند که در دنیای داستان به‌طور کامل غرق شود و با شخصیت‌ها در ارتباط باشد. (حق‌شناس، ۱۳۷۹: ۶۳ ـ ۶۲) درواقع؛ انتخاب واژگان، یکی از مهم‌ترین ارکان در تحلیل زبان‌شناسی داستان‌های کوتاه است. واژگانی که نویسنده به‌کار می‌برد نه‌تنها باید معنا را به‌دقت منتقل کنند، بلکه باید به‌گونه‌ای باشند که احساس، اندیشه و جهان‌بینی شخصیت‌ها و فضای داستان را به‌خوبی نشان دهند. (تاکی، ۱۳۹۱: ۱۲۶)

واژگان محاوره‌ای علاوه بر نزدیک‌ترکردن مخاطب به شخصیت‌ها، به‌شدت در تصویرسازی و توصیف فضاهای داستانی مؤثرند. (نجفی، ۱۳۷۸: ۶) از طرف‌دیگر، ترکیبات و اصطلاحات فرنگی (Foreign Terms) در کنار واژگان بومی، به‌نوعی از تلفیق فرهنگی در داستان می‌پردازند که ضمن حفظ جذابیت فرهنگی، زبانی زنده و پویا برای اثر می‌آفرینند. (تاکی، ۱۳۹۱: ۱۲۷) این‌گونه از زبان‌شناسی در داستان‌های معاصر، به‌ویژه در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی، موجب می‌شود که مخاطب به‌سرعت به درک عمیق‌تری از محتوا و پیام‌های نویسنده برسد. درنتیجه؛ به‌کارگیری ترکیبات زبانی معاصر می‌تواند این آثار را به ابزاری کارآمد برای انتقال مفاهیم و دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی، تبدیل کند.

۳,۱,۲. صفات و قیدهای توصیفی

صفات و قیدهای توصیفی در داستان‌های کوتاه، به‌ویژه در ادبیات واقع‌گرا، در ایجاد تصویر دقیق و ملموس از شخصیت‌ها، مکان‌ها و رخدادها، بسیار اهمیت دارد. درواقع؛ صفات و قیدها ابزاری قدرتمند در توصیف جزئیات و ایجاد فضاهای داستانی‌اند. نویسنده با استفاده از این ابزارها، به مخاطب اجازه می‌دهد تا شخصیت‌ها، مکان‌ها و لحظه‌های کلیدی را به‌روشنی تصور کند.

صفات به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلی در توصیف ویژگی‌های ظاهری و درونی شخصیت‌ها، توانسته‌اند بُعد انسانی و روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌ها را به‌خوبی نمایش دهند. (اسماعیلی‌شکوه، ۱۳۸۴: ۷۷) قیدهای توصیفی نیز در داستان‌های کوتاه یکی از ابزارهای مهم برای برجسته‌کردن جزئیات و تأکید بر شرایط خاص داستان هستند.

۴,۱,۲. دستورزبان و ساختارهای دستوری

به‌کارگیری صحیح ساختارهای دستوری مانند پسوندهای تصریفی، فعل‌های ماضی و مضارع و جمله‌های کوتاه یا مرکب، به انسجام و روانی روایت، کمک می‌کند.

در داستان‌های کوتاه، جمله‌های کوتاه و فعل‌های گذشته برای بازگویی وقایع و فعل‌های مضارع برای ایجاد حس حضور و لحظه‌نگاری بسیار مؤثرند. به‌بیانی دیگر؛ رعایت ساختار دستوری و استفاده‌ی مؤثر از دستور در ادبیات داستانی، به‌ویژه در داستان‌های کوتاه واقع‌گرا، می‌تواند تأثیر عمیقی بر درک خواننده از متن بگذارد. درواقع؛ استفاده از جمله‌های کوتاه و مختصر در کنار جمله‌های پیچیده‌تر و متنوع، به‌طور مؤثری بر جریان و تأثیرگذاری روایت، اثر خاصی می‌گذارد. یعنی ساختارهای دستوری ساده و مستقیم، به خواننده این امکان را می‌دهند که بدون حواس‌پرتی، تجربه‌ای غنی از روایت داشته باشد و در جریان آن غرق شود.

۵,۱,۲. عناصر داستانی و ساختار روایی

در هر اثر داستانی، به‌ویژه در داستان‌های کوتاه، عناصر داستانی و ساختار روایی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند؛ چراکه این اجزا نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری روایت و ایجاد تجربه‌ای منسجم و تأثیرگذار برای مخاطب دارند. (سجودی، ۱۴۰۱: ۷۲)

در داستان‌ها، هر عنصر داستانی ـ از شخصیت‌ها و مضامین تا تکنیک‌های روایی ـ به‌طور مؤثری در خدمت انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی نویسنده قرار دارند. ساختار روایی نیز با تکیه بر ایجاز و انتخاب لحظه‌های کلیدی، به داستان‌ها ضرب‌آهنگی پویاتر و جذاب‌تر می‌بخشد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۲) در این بخش، به تحلیل دقیق‌تر هر یک از عناصر داستانی و نحوه‌ی ساختاردهی روایت در داستان، می‌پردازیم:

۱,۵,۱,۲. شخصیت‌پردازی و مضامین اخلاقی و اجتماعی

شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه به‌دلیل ایجاز روایی باید موجز، اما عمیق و تأثیرگذار باشد. درواقع؛ شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه، به‌دلیل محدودیت فضا و زمان، باید به‌گونه‌ای انجام شود که علاوه بر معرفی ویژگی‌های مهم شخصیت‌ها، عمق و پیچیدگی روانی آنها نیز در چندین جمله یا صحنه به مخاطب منتقل شود. (همان: ۷۵)

مضامین اخلاقی و اجتماعی از ویژگی‌های برجسته‌ی داستان‌های واقع‌گرا هستند. این مضامین، اغلب در دل روایت تنیده شده‌اند و از طریق کنش‌ها و گفت‌وگوهای (دیالوگ‌ها) شخصیت‌ها به مخاطب منتقل می‌شوند. (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۲)

۲,۵,۱,۲. روایت مستند و واقع‌گرا

روایت مستند، روایتی است که بر اساس تجربه‌های واقعی و ملموس یا بازنمایی دقیق واقعیت‌های اجتماعی شکل می‌گیرد و به تقویت حس واقع‌گرایی در داستان کمک می‌کند. درواقع؛ در داستان‌های واقع‌گرا، نویسنده باید بتواند تصویری صادقانه از جامعه و زندگی روزمره ترسیم کند که با تجربه‌های فردی و واقعیت‌های اجتماعی، هم‌خوانی داشته باشد.

۳,۵,۱,۲. ساختار ایجاز و نقطه‌ی اوج

یکی از ویژگی‌های مهم در داستان‌های کوتاه، تکیه بر ایجاز و تمرکز بر لحظه‌های کلیدی است. به بیانی‌دیگر؛ داستان کوتاه به‌دلیل ساختار محدود خود، بر لحظه‌های خاص و اوج داستان تمرکز دارد. یعنی نویسنده با بهره‌گیری از ساختار ایجاز، می‌تواند در کوتاه‌ترین زمان، بیشترین تأثیر را بر ذهن خواننده بگذارد. این ایجاز در

کنار اوج که گاهی در کانون یک تصمیم مهم یا یک بحران عاطفی شکل می‌گیرد، باعث ایجاد تنش و تعلیق در روایت می‌شود. (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۲۰) این ویژگی‌ها در کنار هم، داستان‌هایی با چرخش‌های سریع و تأثیرگذار را شکل می‌دهند که مخاطب را تا پایان داستان، با خود همراه می‌کند.

۶٫۱٫۲. ادبیات واقع‌گرا در داستان‌نویسی

ادبیات واقع‌گرا به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات، به‌ویژه داستان‌نویسی، به بازنمایی دقیق و بدون اغراق از زندگی روزمره می‌پردازد. (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۰۸) این نوعِ ادبیات، اغلب به مشکلات اجتماعی، روابط انسانی و تجربه‌های فردی توجه دارد. درواقع؛ ادبیات واقع‌گرا تلاش دارد زندگی روزمره، روابط انسانی و واقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی و فردی را به‌طور بی‌طرفانه و با زبانی ساده و بدون اغراق، بازنمایی کند. (شکری، ۱۳۸۶: ۸۰ـ ۷۸)

ادبیات واقع‌گرا از تخیل محض یا تصویرپردازی‌های افسانه‌ای فاصله گرفته و برآن است که دنیای واقعی را با تمام پیچیدگی‌ها و جزئیاتش، به‌طور صادقانه و بی‌پرده به مخاطب معرفی کند. در این‌راستا، نویسندگان واقع‌گرا در تلاشند تا از طریق شخصیت‌پردازی‌های واقعی، موقعیت‌های اجتماعی ملموس و زبان‌های ساده و محاوره‌ای، داستان‌هایی خلق کنند که مخاطب بتواند با آنها ارتباط برقرار نماید و در دنیای داستان غوطه‌ور شود. (همان) این واقع‌گرایی در داستان‌ها، به‌ویژه در تصویرسازی؛ فقر، نابرابری‌های اجتماعی، روابط انسانی، مبارزه‌های فردی و حتی عشق و امید نمایان است. درواقع؛ در ادبیات واقع‌گرا، نویسنده تنها به نمایش دنیای بیرونی نمی‌پردازد، بلکه تلاش می‌کند تا پیچیدگی‌های روانی و درونی شخصیت‌ها را نیز در سطحی عمیق‌تر نشان دهد. (همان: ۸۹)

۷٫۱٫۲. بازتاب دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی

نویسنده‌ی داستان با استفاده از روایت‌های واقع‌گرا و محاوره‌ای، مسائلی چون فقر، نابرابری، روابط خانوادگی و ارزش‌های اخلاقی را مطرح می‌کند. این بازنمایی، نه‌تنها به شناخت بهتر جامعه کمک می‌کند، بلکه مخاطب را به اندیشیدن درباره‌ی این مسائل نیز وامی‌دارد.

درواقع؛ یکی از ویژگی‌های بارز ادبیات واقع‌گرا، پرداختن به مسائل اجتماعی و فرهنگی است. در این نوع ادبیات، نویسنده از بستر داستان برای مخاطب‌سازی اجتماعی استفاده می‌کند و دغدغه‌های مختلف جامعه را از زاویه‌ای ملموس و از درون شخصیت‌ها و موقعیت‌ها نمایان می‌سازد. نویسنده در این‌گونه آثار تلاش می‌کند تا مسائلی چون فقر، نابرابری اجتماعی، نژادپرستی، خشونت خانوادگی و دیگر معضلات را به‌عنوان مسائل مهم اجتماعی مطرح کرده و تاثیر آنها را بر شخصیت‌ها و روابط انسانی، نشان دهد.

۸٫۱٫۲. نقش زبان در انتقال دغدغه‌ها

زبان محاوره‌ای، به‌دلیل نزدیکی به گفتار واقعی، ابزاری مؤثر در انتقال دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی است. این نوع زبان، با استفاده از اصطلاحات بومی و ترکیبات معاصر، متن را به زندگی روزمره نزدیک‌تر می‌کند و باعث می‌شود پیام‌های نویسنده برای مخاطب، ملموس‌تر و باورپذیرتر باشند.

به بیانی‌دیگر؛ یکی از مهم‌ترین ابزارها در ادبیات واقع‌گرا، زبان است. زبان در این نوع ادبیات تنها وسیله‌ای برای بیان افکار و احساسات شخصیت‌ها نیست، بلکه ابزاری برای انتقال دغدغه‌های اجتماعی، فرهنگی و روانی به مخاطب است. استفاده از زبان محاوره‌ای و اصطلاحات روزمره در کنار ترکیبات زبانی معاصر، به نویسنده این امکان را می‌دهد که متن خود را به زندگی واقعی نزدیک کند و پیام‌های اجتماعی را به شیوه‌ای مؤثر و ملموس به

مخاطب منتقل نماید. درنتیجه در ادبیات واقع‌گرا؛ هدف، بازنمایی صادقانه و بی‌پرده از دنیای واقعی است و نویسنده سعی دارد از طریق ابزارهایی همچون شخصیت‌پردازی دقیق، زبان محاوره‌ای و پرداختن به مسائل اجتماعی و فرهنگی، دنیای واقعی را به‌تصویر بکشد.

۲،۲. تحلیل سبک زبانی و داستانی مجموعه داستان *تلخ و شیرین*

تلخ و شیرین مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است که در زمره‌ی ادبیات واقع‌گرای معاصر قرار می‌گیرد. این اثر با روایتی ساده، صمیمی و در عین‌حال عمیق، به بازتاب تجربه‌های فردی نویسنده و دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی او می‌پردازد. داستان‌های کوتاه این مجموعه، ترکیبی از لحظه‌های تلخ و شیرین زندگی را بازتاب می‌دهند و مخاطب را به عمق پیچیدگی‌های انسانی و روابط اجتماعی هدایت می‌کنند.

۱،۲،۲. تحلیل سبک زبانی و ویژگی‌های نوشتاری مجموعه داستان *تلخ و شیرین*

در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، نویسنده با بهره‌گیری از زبانی ساده و محاوره‌ای، می‌تواند به روایت‌هایی صمیمی و باورپذیر دست یابد و خواننده را به‌طور مستقیم درگیر تجربه‌های فردی شخصیت‌ها کند. این سبک زبانی، علاوه بر سادگی، از عمق و تأثیرگذاری خاصی برخوردار است و به بازتاب دقیق‌تر واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی کمک می‌کند.

استفاده از واژگان محاوره‌ای، ترکیبات زبانی معاصر، صفات و قیدهای توصیفی و ساختارهای دستوری متناسب، ویژگی‌هایی هستند که در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* به زنده‌ترشدن متن و تقویت حس هم‌ذات‌پنداری در مخاطب کمک می‌کنند. این عناصر، در کنار یکدیگر، روایت را روان و تأثیرگذارتر می‌نمایند و باعث می‌شوند که داستان‌های این مجموعه در عین کوتاهی، مفاهیم عمیقی را منتقل کنند. ویژگی برجسته‌ی این سبک روایی آن است که خواننده را به‌طور مستقیم درگیر فضای داستان می‌کند و او را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که احساس می‌کند بخشی از جهان داستان است. انتخاب واژگان ساده و گفتاری، همراه با جمله‌های کوتاه و روان، نه‌تنها به خوانایی متن کمک می‌کند، بلکه به القای حس طبیعی‌بودن روایت نیز می‌انجامد. این شیوه، در داستان‌های کوتاه که فرصت چندانی برای توصیف‌های پیچیده و پرداخت‌های طولانی ندارند، به نویسنده امکان می‌دهد تا از طریق زبان، فضای داستان را به‌سرعت بسازد و توجه خواننده را به اصل روایت، جلب کند.

در *تلخ و شیرین*، نویسنده از زبان برای برجسته‌کردن عواطف و تجربه‌های شخصیت‌ها استفاده می‌کند. با کمک گفت‌وگوهای واقعی، اصطلاحات رایج و لحن صمیمی، داستان‌ها از حالت روایتی خشک و رسمی خارج شده و به بازتابی زنده از زندگی واقعی تبدیل می‌شوند. این انتخاب زبانی، در کنار سایر عناصر روایی، به انسجام و تأثیرگذاری داستان‌ها افزوده و آنها را به نمونه‌ای موفق در ادبیات واقع‌گرای معاصر تبدیل می‌نماید. درواقع؛ نویسنده با انتخاب واژگان محاوره‌ای و ترکیبات زبانی معاصر توانسته به‌خوبی هویت اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌ها و محیط‌های داستانی را نمایان کند و به زبانی زنده و پویاتر، دست یابد.

به‌طور خاص، ترکیبات زبانی معاصر که شامل اصطلاحات و عبارات روزمره‌ای است که به‌طور معمول در جامعه استفاده می‌شود، در متن داستان‌ها آوره می‌شود. این ترکیبات زبانی، همزمان با حفظ سادگی و صراحت، به داستان فضایی زنده و معاصر می‌دهند. درحقیقت، این اصطلاحات به‌خوبی انعکاس‌دهنده‌ی تغییرات فرهنگی و اجتماعی هستند که در متن داستان به‌چشم می‌خورند.

نویسنده در کنار واژگان فارسی، به ترکیبات فرنگی نیز اشاره دارد که نه‌تنها بُعد فرهنگی و جهانی به اثر می‌دهد، بلکه به زبان معاصر آن نیز طراوت و تنوع می‌بخشد. به‌کارگیری این ترکیبات زبانی معاصر، برای مخاطب نسل امروز جذاب و قابل‌درک است و هم‌زمان با حفظ سبک خاص نویسنده، به جذابیت داستان‌ها نیز افزوده می‌شود.

در داستان‌های کوتاه *تلخ و شیرین*، شخصیت‌ها از واژگانی استفاده می‌کنند که به‌خوبی نمایانگر طبقات اجتماعی و شخصیت‌های مختلف جامعه هستند. این واژگان، بی‌هیچ اغراق و تعبیرهای پیچیده‌ای، بُعد انسانی و واقعی‌تری به شخصیت‌ها می‌بخشند. این ویژگی به‌ویژه در داستان‌هایی که به بیان مسائل اجتماعی و اخلاقی می‌پردازند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

در *تلخ و شیرین*، صفات برای شخصیت‌پردازی دقیق و قیدها برای تأکید بر حالات و کُنش‌ها به‌کار می‌روند که به زنده‌ترشدن روایت کمک می‌کند. استفاده‌ی ماهرانه‌ی نویسنده از صفات دقیق و قیدهای بجا، نه‌تنها به غنای زبان داستان‌ها افزوده، بلکه باعث می‌شود که جهان داستانی به‌طور ملموس‌تری در ذهن خواننده، شکل گیرد. این صفات، علاوه بر اینکه به توصیف ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها کمک می‌کنند، اغلب به ابعاد روانی و احساسی آنها نیز اشاره دارند. به‌عنوان مثال، استفاده از صفات «خسته» یا «ناراحت» در توصیف حالت‌های شخصیت‌ها، نه‌تنها به مخاطب اجازه می‌دهد تا وضعیت روحی آنها را درک کند، بلکه این صفات، ارتباط نزدیک‌تری میان خواننده و داستان برقرار می‌سازند و حس‌های متناقضی همچون امید و ناامیدی یا شادی و غم را در ذهن خواننده تداعی می‌کنند.

همچنین، نویسنده از قیدهایی مانند «به‌آهستگی»، «ناگهان» یا «با حرارت» استفاده می‌کند تا به خواننده کمک کند لحظه‌های داستان را با شفافیت بیشتری در ذهن تجسم کند. این قیدها نه‌تنها به پویایی و تنوع روایت کمک می‌کنند، بلکه گاهی برای نمایش تغییرات زمان و فضا و حتی رفتار و واکنش‌های شخصیت‌ها، به‌ویژه در موقعیت‌های خاص، به‌طور مؤثری به‌کار می‌روند. درواقع؛ این‌گونه فضاسازی باعث می‌شود که خواننده خود را در مکان و زمان داستان قرار داده و به‌طور عمیق‌تری با آن ارتباط برقرار کند. از سوی‌دیگر، قیدها به‌طور مؤثری به تأکید بر حرکت و کنش‌های شخصیت‌ها می‌پردازند. به‌طور مثال، در موقعیت‌های تنش‌زا و بحرانی، نویسنده با استفاده از قیدهایی همچون «ناگهان» یا «با شتاب»، باعث می‌شود که احساس فشار زمانی یا قطعی‌نبودن در داستان ملموس‌تر شود. این ویژگی در درک عمق داستان و ایجاد کشش در روایت بسیار مؤثر است. درنتیجه؛ نویسنده با انتخاب دقیق این ابزارها و استفاده از صفات توصیفی، به‌ویژه برای شخصیت‌پردازی و فضاسازی و قیدهایی که چگونگی انجام کنش‌ها را توضیح می‌دهند، دنیای داستانی خود را به یک دنیای واقعی و پویاتر تبدیل می‌کند که مخاطب به‌راحتی آن‌را درک کند.

در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، نویسنده با بهره‌گیری از دستور درست و ساختارهای دستوری مناسب، توانسته داستان‌هایی روان، شفاف و قابل‌فهم خلق کند. یکی از ویژگی‌های بارز در استفاده از ساختار دستوری در *این مجموعه*، تمایل به استفاده از جمله‌های کوتاه است. این جمله‌ها، به‌ویژه در بخش‌های مهم و پُرتنش داستان، قادرند سرعت روایت را بالا ببرند و تمرکز خواننده را بر لحظه‌های کلیدی متمایل کنند. جمله‌های ساده و کوتاه مانند «دستش را در جیبش فرو برد» یا «صدای در باز شد»، حس لحظه‌نگاری را به‌خوبی منتقل می‌کنند و خواننده را وارد دنیای داستان می‌نمایند بدون اینکه ذهنش مشغول پیچیدگی‌های دستوری شود.

فعل‌های گذشته در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، در توصیف وقایع و روایت رخدادهای گذشته، به‌طور برجسته استفاده می‌شوند. این انتخاب دستوری، به‌ویژه در داستان‌های کوتاه، به خواننده کمک می‌کند تا اتفاق‌ها را به ترتیب زمانی و با شفافیت بیشتری دنبال کند. در جمله‌هایی مانند «او به خانه برگشت» یا «آنها در کنار هم ایستاده

بودند»، استفاده از فعل‌های گذشته کمک می‌کند که زمان وقوع رخدادها برای خواننده روشن شود و آنها بتوانند درک بهتری از جریان اتفاق‌ها داشته باشند. اما در کنار این فعل‌های گذشته، در برخی موقعیت‌ها فعل‌های مضارع نیز برای ایجاد حس حضور و لحظه‌نگاری‌های خاص به‌کار می‌روند؛ مانند «دستش می‌لرزید» یا «او منتظر است». در این فعل‌ها، خواننده حس می‌کند که در لحظه‌ای خاص و هم‌زمان با شخصیت در آن فضا قرار دارد.

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختار دستوری مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، انسجام و پیوستگی است که به‌ویژه از طریق استفاده‌ی درست از حروف ربط و ضمیرها به‌دست می‌آید. نویسنده با به‌کارگیری مؤثر حروف ربط همچون «و، که، اگر و اما» توانسته است بخش‌های مختلف داستان را به‌طور طبیعی به‌هم پیوند دهد و از ایجاد وقفه‌های زبانی و دستوری جلوگیری کند. این پیوستگی در ساختار جمله‌ها، باعث شده که خواننده به‌راحتی جریان داستان را دنبال کند و هیچ‌گونه گسیختگی در متن احساس نکند. از سوی‌دیگر، استفاده‌ی دقیق از ضمیرها نیز در این مجموعه به تقویت انسجام داستان کمک می‌کند. نویسنده با به‌کارگیری درست ضمیرهای شخصی، اشاره‌ای و انعکاسی توانسته است به‌طور مؤثری به شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف اشاره کند بدون اینکه نیاز به تکرار اسم‌ها و اصطلاحات باشد. این امر باعث شده که متن از پیچیدگی‌های بی‌مورد دور شود و در عین‌حال از نظر دستوری، متن ساده و روان باقی بماند. (تاکی، ۱۳۹۱: ۱۳۳_ ۱۳۲)

تنوع در ساختار جمله‌ها و تأثیر بر لحن داستان یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته‌ی ساختار دستوری در *تلخ و شیرین* است. نویسنده از جمله‌های کوتاه و ساده استفاده می‌کند و در مواقعی که نیاز به تأکید و شرح بیشتر است، به جمله‌های طولانی‌تر و پیچیده‌تر نیز روی می‌آورد. این تنوع در ساختار جمله‌ها، باعث شده که لحن داستان از یکنواختی بیرون بیاید و تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب بگذارد. این نوع جمله‌ها نه‌تنها به ارائه‌ی جزئیات کمک می‌کنند، بلکه در ایجاد تنش و تعلیق نیز مؤثرند. درنتیجه، استفاده‌ی درست از دستور و ساختار دستوری در مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*، به روشنی و شفافیت داستان کمک می‌کند و به ایجاد پویایی و کشش در روایت نیز می‌افزاید.

۲٫۲٫۲. تحلیل سبک داستانی مجموعه‌ی *تلخ و شیرین*

ادبیات داستانی، به‌ویژه در قالب داستان کوتاه، همواره یکی از بهترین ابزارها برای انعکاس دغدغه‌های انسانی و اجتماعی است. مجموعه‌ی داستانی *تلخ و شیرین* نیز در همین‌راستا، مجموعه‌ای از سی‌وشش داستان کوتاه است که هریک، تصویری مستقل، اما در عین‌حال مرتبط با دیگری، از زندگی، احساسات و روابط انسانی ارائه می‌دهد. نویسنده با نگاهی موشکافانه به ابعاد مختلف زندگی روزمره می‌پردازد و از دل تجربه‌های فردی و تعامل‌های اجتماعی، روایت‌هایی خلق می‌کند که به‌سادگی در ذهن و احساس خواننده جای می‌گیرند. این داستان‌ها اگرچه از نظر ساختار، محتوا و تکنیک‌های روایی تنوع قابل‌توجهی دارند، اما همگی در یک نقطه اشتراک دارند؛ تصویری واقعی و صادقانه از زندگی، با همه‌ی تلخی‌ها و شیرینی‌هایش.

تنوع موضوعی در این مجموعه، باعث شده که هر داستان در فضایی متفاوت روایت شود؛ از لحظه‌های سرشار از امید و روشنایی گرفته تا موقعیت‌های تلخ و چالش‌برانگیز زندگی. برخی از این داستان‌ها براساس تجربه‌های شخصی نویسنده شکل می‌گیرند و برخی دیگر ریشه در نگاهی اجتماعی و انتقادی دارند. این گستره‌ی موضوعی، امکان تحلیل داستان‌ها را در یک قالب واحد دشوار می‌سازد؛ زیرا هر داستان دارای ساختار، پیام و لحن منحصربه‌فردی است که آن‌را از سایر داستان‌های مجموعه، متمایز می‌کند. از این‌رو، بررسی کتاب *تلخ و شیرین* مستلزم نگاهی جزئی‌نگر و داستان‌محور است. هر داستان به‌عنوان یک اثر مستقل، لایه‌های معنایی و

سبک‌شناختی خاص خود را دارد که تنها با تحلیل جداگانه می‌توان به عمق و غنای آن پی برد. در این مسیر، عناصر داستانی، تکنیک‌های زبانی و روایی، مضامین اجتماعی و اخلاقی و شیوه‌ی شخصیت‌پردازی ازجمله مؤلفه‌هایی هستند که در بررسی دقیق این مجموعه باید موردتوجه قرار گیرند. در ادامه، تلاش خواهد شد تا با نگاهی تحلیلی، سبک زبانی و داستانی برخی از داستان‌های کتاب *تلخ و شیرین*(۱) بررسی شود تا خواننده بتواند نه‌تنها به شناختی عمیق‌تر از داستان‌ها دست یابد، بلکه ارتباط میان آنها را نیز بهتر درک کند.

ـ داستان «غذادادن به پرندگان»

داستان «غذادادن به پرندگان» نمونه‌ای بارز از روایت‌های خاطره‌محور است که نویسنده در آن، با زبانی صمیمی و روان، به بازآفرینی تجربه‌های دوران کودکی خود می‌پردازد. این داستان نه‌تنها در سطح روایی، بلکه از نظر ویژگی‌های زبانی و سبک نوشتاری نیز حائز اهمیت است؛ زیرا با بهره‌گیری از عناصر نوستالژیک، توصیف‌های دقیق و زبانی انعطاف‌پذیر، توانسته فضایی زنده و ملموس، خلق کند.

نویسنده با استفاده از توصیف‌های جزئی، دقیق و حسی، فضایی خاطره‌انگیز را می‌سازد که خواننده را به دنیای گذشته می‌برد و سبب می‌شود مخاطب، صحنه‌ها را به‌وضوح در ذهن خود مجسم کند. این نوستالژی از میان بازنمایی خاطره‌های کودکی، توصیف مکان‌هایی همچون خانه، باغچه و حتی حوض و حیوانات خانگی، نمود می‌یابد. انتخاب واژگان و ترکیبات زبانی نیز کاملاً در خدمت این فضای نوستالژیک است. به‌عنوان مثال، استفاده از واژگان محاوره‌ای و پسوندهای تصریفی مانند «قدیم‌ها» (به جای قدیم)، نه‌تنها لحن داستان را صمیمی‌تر کرده، بلکه نشان‌دهنده‌ی سبک روایتگرانه‌ای است که نویسنده برای این داستان برگزیده است. درواقع؛ استفاده از صفت‌ها و قیدها، همچون «هوای سرد» یا «به‌آرامی قدم زد»، بر بُعد احساسی و تصویری داستان می‌افزاید و در کنار آن، انتخاب واژه‌هایی که حالات درونی شخصیت را منعکس می‌کنند مانند «قلب» در «قلبم تندتر می‌زد»، باعث می‌شود که احساس و هیجان داستان به‌شکلی ملموس و باورپذیر، منتقل شوند.

استفاده از ضمیرها مانند «او» به جای نام شخصیت اصلی، از تکرار بی‌مورد نام جلوگیری می‌کند و به متن انسجام بیشتری می‌دهد. همچنین اشاره به عدد در متن مانند «سه‌کودک در پارک بازی می‌کردند»، به تصویرسازی دقیق فضای داستان کمک بیشتری می‌کند. بهره‌گیری از واژگان بیگانه و فرنگی مانند «تلویزیون» نیز در این داستان، به‌چشم می‌خورد.

این داستان از تم‌ها و درون‌مایه‌های مختلفی تشکیل می‌شود که به‌طور پیوسته در تمام داستان حضور دارند؛ از جمله خانواده، عشق به طبیعت و حیوانات، مذهب و سنت‌های مذهبی و غیره که در ارتباط با یکدیگر، تصویری دقیق و حسی از دوران کودکی نویسنده ارائه می‌دهند.

در این داستان، گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها) نیز نقش مهمی در روایت دارند. نویسنده با بازآفرینی گفت‌وگوهای گذشته، نوعی لحن صمیمی و گفتاری را به متن اضافه می‌کند که علاوه بر تقویت باورپذیری روایت، بر ارتباط نزدیک‌تر مخاطب با داستان تأثیر دارد. این گفت‌وگوها، که اغلب کوتاه و موجز هستند، بازتابی از شیوه‌ی صحبت‌کردن در محیط‌های خانوادگی و صمیمانه‌اند و به همین دلیل، متن را از یک روایت کاملاً توصیفی به یک تجربه‌ی فردی تبدیل می‌کنند.

نویسنده در کنار این ویژگی‌های سبکی، به‌طور ضمنی به تغییرات اجتماعی و فرهنگی نیز اشاره دارد که طی سال‌ها در جامعه رخ داده است. مقایسه‌ی شرایط گذشته و حال، که به‌طور غیرمستقیم در متن دیده می‌شود، نوعی

نقد اجتماعی ملایم را شکل می‌دهد. این تغییرات در لایه‌های زیرین متن جای گرفته‌اند و نویسنده با انتخاب دقیق واژگان و نحوه‌ی روایت، به‌جای اشاره‌ی مستقیم، آنها را به‌شکلی طبیعی و در دل خاطرات خود بازتاب می‌دهد.

همچنین، داستان مملو از نمادهایی و تصویرهای نمادینی است که بار معنایی خاصی را به دوش می‌کشند. برای مثال؛ درختان و حوض نه‌تنها عناصر فیزیکی محیط کودکی نویسنده هستند، بلکه به‌عنوان نمادهایی از پیوند طبیعت با گذشته، خاطره‌ها و حس تعلق به خانواده نیز مطرح می‌شوند. این استفاده‌ی ظریف از نمادها، لایه‌ی عمیق‌تری به داستان داده و آن را از سطح یک خاطره‌ی ساده، فراتر می‌برد.

سبک زبانی این داستان، ساده، صمیمی و نزدیک به گفتار روزمره است که باعث می‌شود مخاطب با متن، احساس نزدیکی نماید. از نظر دستوری و ساختار دستوری نیز، متن ترکیبی از جمله‌های کوتاه و بلند است. جمله‌های بلندتر، بیشتر در بخش‌های توصیفی دیده می‌شوند که باعث ایجاد ضرب‌آهنگی آرام و تأمل‌برانگیز در روایت می‌شوند، درحالی‌که جمله‌های کوتاه‌تر در لحظه‌های گفت‌وگو و کنش‌های مهم، ضرب‌آهنگ تندتری به داستان می‌دهند و احساس زنده‌بودن صحنه‌ها را تقویت می‌کنند. همچنین، استفاده از فعل‌ها در زمان گذشته‌ی ساده و ماضی‌نقلی مانند «گفته‌ام»، به ایجاد حس بازگویی خاطره‌ها کمک زیادی می‌کند و در برخی بخش‌ها، به‌کارگیری فعل مضارع، حس پویایی و زنده‌بودن لحظه‌ها را در روایت تقویت می‌نماید.

درنهایت، داستان «غذادادن به پرندگان» نمونه‌ای از نوشتاری است که با بهره‌گیری از ویژگی‌های زبانی و سبک‌شناختی متناسب با موضوع، موفق به خلق فضایی نوستالژیک، باورپذیر و احساسی می‌شود. نویسنده با استفاده از توصیف‌های دقیق، زبان صمیمی، دیالوگ‌های زنده و نمادپردازی، داستانی را ارائه می‌دهد که علاوه بر بازتاب تجربه‌های فردی، به موضوعات عمیق‌تری همچون ارزش‌های خانوادگی، پیوند با گذشته و تغییرات فرهنگی نیز می‌پردازد.

ـ داستان «ماجرای طرح نیروی انسانی»

داستان «ماجرای طرح نیروی انسانی» مجموعه‌ای از عناصر داستانی و محتوایی را در خود جای داده که به آن هویت و انسجام می‌بخشند. محور اصلی روایت، تجربه‌های شخصی نویسنده در مسیر تحصیل و شغل در رشته‌ی پرستاری است. موضوع محوری داستان، چالش‌هایی است که نویسنده در دوران دانشجویی، فارغ‌التحصیلی و گذراندن طرح نیروی انسانی با آنها مواجه می‌شود. این چالش‌ها شامل بمباران‌های جنگی، مشکلات خانوادگی و برخوردهای اداری است که هریک به‌نوعی مسیر زندگی او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

در ساختار زبانی داستان، عناصری همچون پسوندهای تصریفی مانند «بچه‌های کلاس ما همه درس‌خوان بودند» که در آن، «ـها» نشان‌دهنده‌ی جمع است؛ واژگان تخصصی مانند «فارغ‌التحصیل» که در جمله‌ی «از دانشگاه تهران با نمره‌ی عالی و به‌عنوان شاگرد ممتاز سوم کلاس فارغ‌التحصیل شدم» به‌کار رفته است؛ اسم‌ها مانند «تهران در جریان جنگ تحمیلی از طرف عراق مرتب بمباران می‌شد» که «بمباران» به نوعی حمله‌ی نظامی اشاره دارد؛ صفات مانند «عالی» در جمله‌ی «... با نمره‌ی عالی و به‌عنوان شاگرد ممتاز فارغ‌التحصیل شدم» یا «دلشوره» در «... مادرم بی‌صبرانه منتظر روزنامه بود تا از قبولی یا ردشدن من مطلع شود. وقتی روزنامه را آورد، چنان دلشوره داشتم ...» که بر وضعیت روحی تأکید دارد؛ قیدها مانند «مرتب» در جمله‌ی «تهران در جریان جنگ تحمیلی از طرف عراق مرتب بمباران می‌شد.»، بر تکرار عمل اشاره دارد؛ ضمیرها مانند «من هم در همان‌سال، وقتی هنوز ترم ۸ بودیم، امتحان ارشد دادم» که ضمیر «من» از تکرار نام، جلوگیری می‌کند و

اصطلاحات واردشده از زبان‌های دیگر: مانند ICU و CCU در «... در دو درس ICU و CCU از ایشان ۲۰ گرفته بودم...» که اصطلاحات تخصصی در حوزه‌ی پزشکی هستند، به‌کار می‌رود.

راوی به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، فردی مصمم، پرتلاش و فداکار است که علی‌رغم سختی‌های فراوان، مسیر تحصیلی و حرفه‌ای خود را با موفقیت طی می‌کند. شخصیت‌های فرعی همچون مادر، برادر، همکاران و رئیس اداره نیز در بستر روایت حضور دارند و هریک در پیشبرد داستان، نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

داستان از دو نوع کشمکش بهره می‌برد: کشمکش درونی و بیرونی. درگیری‌های درونی شامل تردید نویسنده در انتخاب بین ماندن و رفتن، فشارهای روانی ناشی از مشکلات خانوادگی و دوگانگی میان وظیفه و آرزوهای شخصی است. درگیری‌های بیرونی نیز در قالب چالش‌های اداری، سختی‌های خوابگاه و رفتارهای منفی برخی افراد، جلوه‌گر می‌شود.

رویدادهای داستان در دوران جنگ تحمیلی ایران و عراق رخ می‌دهد که فضایی سنگین و پُرتنش را به داستان می‌بخشد. بمباران‌های پیاپی و نیاز مبرم کشور به کادر درمان، شرایطی دشوار را برای دانشجویان پرستاری ایجاد می‌کند و بر تصمیم‌گیری‌های شخصیت اصلی، اثر می‌گذارد. این بستر تاریخی، داستان را باورپذیرتر کرده و به آن عمق بیشتری می‌بخشد.

روایت داستان به صورت اول‌شخص و از زبان نویسنده بیان می‌شود. این سبک روایت، خواننده را مستقیم درگیر احساسات و تجربه‌های شخصیت اصلی می‌کند و موجب هم‌ذات‌پنداری عمیق‌تر با او می‌شود. زبان متن، ساده، صمیمی و روان است که ارتباط مخاطب با داستان را آسان‌تر می‌نماید.

اوج داستان زمانی رقم می‌خورد که نویسنده در دو راهی ادامه‌ی تحصیل یا کمک به خانواده گرفتار می‌شود. این کشمکش روحی، نقطه‌ای حساس در مسیر روایت است که تعلیق داستان را افزایش می‌دهد. درنهایت، با حمایت مادر، او تصمیم می‌گیرد که طرح نیروی انسانی را به پایان برساند؛ تصمیمی که مسیر زندگی‌اش را تغییر داده و سرانجام به ازدواج او منجر می‌شود.

داستان، فضای دانشگاه، دوران جنگ و محیط‌های کاری و خوابگاهی را با جزئیات توصیف می‌کند. این توصیف‌های زنده، خواننده را به دل ماجرا کشانده و تجربه‌ای ملموس از شرایط آن دوران ارائه می‌دهد. همچنین، تضادهای متعددی در داستان به‌چشم می‌خورد؛ تضاد بین وظیفه‌شناسی و مسئولیت خانوادگی، تضاد بین آرزوهای شخصی و شرایط جامعه و تضاد بین خواسته‌های فردی و مقررات اداری. این تقابل‌ها بر غنای داستان افزوده و جذابیت آن را افزایش می‌دهند.

پیام اصلی داستان، تلاش، پشتکار و اتکا به خداوند در برخورد با چالش‌های زندگی است. نویسنده نشان می‌دهد که با وجود دشواری‌ها، اگر فردی مصمم باشد و از حمایت خانواده برخوردار شود، می‌تواند به اهداف خود دست یافته و بر مشکلات پیروز شود.

درنتیجه؛ داستان «ماجرای طرح نیروی انسانی» روایتی واقع‌گرایانه و تأثیرگذار از دوران دانشجویی و چالش‌های طرح نیروی انسانی در بستر جنگ است. استفاده از روایتگری اول‌شخص، توصیف‌های دقیق، پرداختن به جزئیات محیطی و درونی و همچنین بهره‌گیری از عناصر زبانی مناسب، موجب انسجام و جذابیت داستان می‌شود. این داستان، علاوه بر آنکه بازتابی از گذشته‌ی نویسنده است، ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی آن دوران را نیز به‌تصویر می‌کشد.

ـ داستان‌های «یک معجزه»، «معجزه‌ای دیگر» و «باز هم معجزه‌ای دیگر»

این سه‌داستان، مجموعه‌ای از رویدادهای پیوسته است که حول محور رخدادهایی شگفت‌انگیز و غیرمنتظره می‌چرخد. هر حادثه، بخشی از طرح کلی روایت را تشکیل می‌دهد و درنهایت، پیام اصلی یعنی معجزه‌ی الهی را به‌تصویر می‌کشد. ساختار داستان بر پایه‌ی چندین حادثه‌ی مستقل اما به‌هم‌پیوسته شکل می‌گیرد. در هر قسمت، خواننده با یک موقعیت بحرانی یا مشکل پیچیده روبه‌رو می‌شود که به‌شکلی معجزه‌آسا حل می‌گردد. استفاده از رویدادهای واقعی و ملموس در زندگی روزمره مانند تصادف، شکستن بخاری یا یک سفر، به روایت، رنگی از واقع‌گرایی می‌بخشد.

در این داستان‌های کوتاه، عناصر زبانی متنوعی به‌کار می‌روند که به فضاسازی و باورپذیری روایت کمک می‌کنند: واژگان مذهبی مانند «معجزه»، «لطف خدا» «اراده‌ی الهی»؛ اسم‌های خاص مانند «زنجان»، «بخاری»؛ صفات احساسی مانند «شکسته» در «آینه‌ی سمت چپ او شکسته...»؛ قیدهای تأکیدی مانند «تقریباً»، «بلافاصله»؛ زمان‌های فعلی مختلف شامل ماضی ساده مانند «رفتیم»، «بستری شد»، «گفت» و مضارع اخباری مانند «است»، «دارد» برای ایجاد حس زنده‌بودن داستان و ضمیرهای شخصی مانند «من»، «او»، «ما» که به تأکید بر احساسات و ارتباط میان شخصیت‌ها، کمک فراوانی می‌کنند.

شخصیت اصلی، راوی داستان است که با ویژگی‌هایی همچون تعهد، دقت، اخلاق‌مداری و ایمان به خداوند معرفی می‌شود. این خصوصیات، او را به فردی باورپذیر و هم‌ذات‌پندار تبدیل می‌کند. شخصیت‌های فرعی مانند همسر و فرزندان نیز در داستان حضور دارند، اما بیشتر در پس‌زمینه قرار می‌گیرند و نقش آنها بیشتر در سویه‌ی تأثیرگذاری بر تجربه‌ها و تصمیم‌های راوی است و کمتر به توسعه‌ی شخصیت فردی‌شان پرداخته می‌شود.

داستان از زاویه‌ی دید اول‌شخص روایت می‌شود. این انتخاب به خواننده اجازه می‌دهد که احساسات، افکار و درونیات راوی را از نزدیک تجربه کند و از دریچه‌ی نگاه او، رخدادها را ببیند. این شیوه‌ی روایت، شخصی‌سازی و واقع‌گرایی بیشتری به داستان‌ها می‌بخشد و باعث می‌شود خواننده ارتباط عمیق‌تری با راوی برقرار کند.

پیام اصلی داستان‌ها، قدرت و حضور معجزه‌وار الهی در زندگی انسان‌هاست. روایت نشان می‌دهد که در شرایط بحرانی و دشوار، خداوند به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم حضور می‌یابد تا از رخ‌دادن اتفاق‌های ناگوار جلوگیری کند. درون‌مایه‌های دیگری مانند ایمان، اعتماد به خدا و اهمیت اخلاق‌مداری نیز در سراسر این سه‌داستان جریان دارند و از طریق رفتارها و تصمیم‌های راوی به خواننده منتقل می‌شوند.

فضاسازی در داستان با جزئیات دقیق و توصیف‌های زنده همراه است که از نقاط قوت داستان نیز می‌باشد. در هر بخش، محیط و شرایطی که حادثه در آن رخ می‌دهد، به‌گونه‌ای توصیف شده که تصویری واضح در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. به‌عنوان مثال، خیابان‌های شلوغ، لحظه‌ی سقوط بخاری یا جاده‌ای که ماشین در آن خاموش می‌شود، همگی با دقت توصیف می‌شوند و باعث می‌شوند خواننده احساس نزدیکی بیشتری با داستان کند. این فضاسازی واقع‌گرایانه، تنش‌های موجود در داستان را تقویت می‌کند و تأثیرگذاری آن را دوچندان می‌نماید.

لحظه‌های اوج داستان‌ها، در نقطه‌ی بحرانی هر حادثه رخ می‌دهد؛ لحظه‌هایی که بیشترین تنش و تعلیق را ایجاد می‌کنند. برای مثال، زمانی که بخاری سقوط می‌کند یا لحظه‌ای که ماشین در میان راه خاموش می‌شود. این صحنه‌ها، ضرب‌آهنگ داستان را تندتر کرده و خواننده را در انتظار نتیجه‌ی نهایی، نگه می‌دارند.

کشاکش‌های موجود در داستان‌ها، بیشتر درونی و روانی هستند. راوی با ترس‌ها، نگرانی‌ها و تردیدهای خود دست‌وپنجه نرم می‌کند، اما درنهایت، به لطف خداوند بر این اضطراب‌ها غلبه می‌کند و به آرامش می‌رسد. این نوع

کشمکش، باعث می‌شود خواننده با چالش‌های ذهنی و احساسی شخصیت‌های اصلی هم‌سو شده و درگیر داستان‌ها شود.

درنتیجه؛ داستان‌های «یک معجزه»، «معجزه‌ای دیگر» و «باز هم معجزه‌ای دیگر»، روایتگر مجموعه‌ای از حادثه‌های غیرمنتظره و حضور معجزه‌آسای خداوند است که زندگی شخصیت اصلی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بهره‌گیری از زاویه‌ی دید اول‌شخص، فضاسازی دقیق، کشمکش‌های درونی و روایت‌های روزمره اما عمیق، موجب می‌شود که داستان‌ها هم واقع‌گرایانه و باورپذیر باشند و هم پیامی عمیق درباره‌ی ایمان و اعتماد به خداوند ارائه دهند. این داستان‌ها، نه‌تنها مخاطب را درگیر روایت می‌کنند، بلکه حس امید، آرامش و یقین به لطف الهی را نیز در او تقویت می‌نمایند.

ـ داستان «دعانویس بی‌انصاف و بی‌وجدان»

این داستان، روایتی تلخ و تکان‌دهنده از سوءاستفاده از باورهای مذهبی در لحظه‌های بحرانی زندگی انسان‌هاست. شخصیت‌های اصلی داستان شامل؛ «میم»، دختری جوان مبتلا به تومور مغزی، مادر مستأصل او که به دنبال نجات فرزندش است و دعانویسی فریبکار که از شرایط بحرانی خانواده برای کسب منافع شخصی خود سوءاستفاده می‌کند. همکاران راوی در بیمارستان نیز در حاشیه‌ی داستان حضور دارند و بر فضای واقع‌گرایانه‌ی آن تأکید می‌کنند.

داستان با شرح‌حال «میم» آغاز می‌شود، دختری که با بیماری سرطان مغز دست‌وپنجه نرم می‌کند. راوی که در محیط بیمارستان کار می‌کند، از نزدیک شاهد دشواری‌ها و رنج‌های این خانواده است. نقطه‌ی اوج و بحرانی داستان زمانی رخ می‌دهد که مادر «میم»، از سر ناچاری و امید واهی، به دعانویسی روی می‌آورد و هزینه‌ی زیادی به او می‌پردازد، به این امید که دخترش به‌طور معجزه‌آسایی شفا یابد. اما سرانجام، «میم» جان خود را از دست می‌دهد و روایت با احساس ناامیدی، تأسف و خشم راوی نسبت به فریبکاری دعانویس به پایان می‌رسد. داستان با نقد اجتماعی تند و گزنده، نشان می‌دهد که چگونه برخی افراد بی‌وجدان، از باورهای مذهبی مردم در شرایط آسیب‌پذیرشان سوءاستفاده می‌کنند.

این داستان، به طور مستقیم و بی‌پرده به مسائلی همچون جهل، فریبکاری و بی‌اخلاقی در جامعه می‌پردازد. پیام‌های اصلی داستان شامل سادگی و ناآگاهی مردم در برخورد با بحران‌های پزشکی، سوءاستفاده‌ی افراد فریبکار از باورهای دینی و درماندگی بیماران، بی‌عدالتی و نبود آگاهی کافی درباره‌ی بیماری‌ها و درمان‌های علمی، حس ناامیدی و ناتوانی در برابر مرگ عزیزان، می‌باشند.

این داستان از نظر ویژگی‌های زبانی و سبک نگارش، دارای سبکی خاص است. اصطلاحات پزشکی مانند استفاده از واژگانی مانند «تراکئوستومی»، «سرم»، «ICU» و «تومور»، باعث می‌شود داستان علمی‌تر و مستندتر جلوه کند. زمان‌های متنوع فعل مانند ماضی استمراری برای نشان‌دادن روند بیماری (هر روز بدتر و بدتر می‌شد) و ماضی بعید برای توصیف اقدام‌هایی که پیش از رویداد اصلی انجام شده‌اند (پول زیادی به دعانویس پرداخته بود)، دیده می‌شود. صفت‌های احساسی و توصیفی نیز برای تأکید بر حس‌های داستانی، از کلماتی مانند «بی‌انصاف»، «بی‌وجدان»، «مستأصل» و «فریبکار» استفاده می‌کند.

جمله‌های تأکیدی و نقدهای اجتماعی مانند «شیادی آن فرد دعانویس غیرقابل باور بود» که بر احساسات و دیدگاه‌های اعتقادی راوی، تأکید بسیاری دارد.

راوی، به‌عنوان فردی که هم از نظر علمی به واقعیت‌های پزشکی آگاه است و هم از نظر انسانی با درد و رنج خانواده همدردی می‌کند، به‌شدت از این ماجرا متأثر و خشمگین است. او نه‌تنها شاهد رنج جسمانی «میم»، بلکه درد روحی مادرش را نیز از نزدیک لمس می‌کند.

زاویه‌ی دید اول‌شخص، به داستان، حس واقع‌گرایی و تأثیرگذاری بیشتری می‌بخشد. خواننده، ماجرا را از نگاه راوی تجربه می‌کند و با احساسات او همراه می‌شود.

فضاسازی در این داستان، ترکیبی از دو دنیای متفاوت است؛ محیط بیمارستان، که فضایی پُرتنش و پُر از تلاش‌های علمی برای نجات بیماران دارد و اتاق دعانویس، که فضایی مملو از خرافات، فریب و امیدهای واهی است. این تضاد، به‌شدت بر تقابل علم و خرافه تأکید دارد و باعث می‌شود که خواننده به عمق فاجعه‌ی این نوع باورهای نادرست، پی ببرد.

لحظه‌های حساس داستان زمانی رقم می‌خورند که بیماری «میم» شدت می‌گیرد و امیدی به بهبودی‌اش باقی نمی‌ماند. مادرش در اوج درماندگی، به دعانویس روی می‌آورد و فریب او را می‌خورد. سرانجام، «میم» از دنیا می‌رود و مادر با حقیقت تلخِ از دست‌دادن دخترش و فریب‌خوردن از یک دعانویس شیاد، مواجه می‌شود.

درگیری اصلی در داستان، درونی و احساسی است. مادر، بین باور به دعا و ایمان به معجزه و پذیرش حقیقت تلخِ پزشکی، سرگردان است. راوی نیز، میان احساس همدردی با خانواده و خشم از سوءاستفاده‌ی دعانویس، گیر می‌افتد.

پایان داستان، حاوی نقدی تلخ و تکان‌دهنده نسبت به باورهای خرافی و سودجویی افراد فریبکار از رنج بیماران است. این داستان، خواننده را به اندیشه وامی‌دارد که چگونه می‌توان با آگاهی و آموزش، از چنین اتفاق‌های دردناکی، جلوگیری کرد.

درنتیجه؛ داستان «دعانویس بی‌انصاف و بی‌وجدان»، داستانی کوتاه، اما قدرتمند و تأثیرگذار است که با پرداختن به درد و رنج یک خانواده، نقدی اجتماعی بر خرافات و سودجویی برخی افراد از اعتقادات مذهبی دارد. این روایت، خواننده را با واقعیتی تلخ، اما مهم روبه‌رو می‌کند و آن، این‌که در لحظه‌های بحرانی زندگی، علم و آگاهی، تنها راه نجات هستند، نه امیدهای واهی و وعده‌های فریبکارانه.

ـ داستان «سگ همسایه»

این داستان روایتی متفاوت از ارتباط انسان با حیوانات است که در آن، یک سگ به نام «هیرو» نقش اصلی را ایفا می‌کند. «هیرو» یک سگ از نژاد «دوبرمن» است که ویژگی‌های خاص و رفتارهایی دارد که داستان حول آنها شکل می‌گیرد. علاوه بر «هیرو»، شخصیت‌های دیگری همچون همسایگان، صاحب سگ و راوی نیز در این داستان حضور دارند. داستان از معرفی «هیرو»؛ سگی که از ابتدا رفتارهای عجیب و غیرمعمولی دارد، آغاز می‌شود و به‌تدریج به رفتارهای خاص او و ارتباط او با مناسبات مذهبی و اجتماعی پرداخته می‌شود.

فضای داستان در یک محله‌ی معمولی و در مجاورت خانه‌ی صاحب «هیرو» قرار دارد. این محیط، فضایی آشنا برای خواننده است که می‌تواند خود را در آن تصور کند. استفاده از کلمات مرتبط با محیط زندگی روزمره، مانند «سگ لاغر و کشیده‌ی قهوه‌ای و سیاه‌رنگ» و همچنین اشاره به مناسک مذهبی همچون زمان اذان باعث می‌شود داستان ضمن بیان ویژگی‌های رفتاری «هیرو»، به‌نحوی به ارزش‌های اجتماعی و مذهبی بپردازد و به مخاطب نیز منتقل کند. درواقع؛ راوی، که در مجاورت خانه‌ی صاحب سگ زندگی می‌کند، به تدریج متوجه می‌شود که «هیرو» در ساعت‌های خاصی، به‌خصوص در هنگام اذان، زوزه می‌کشد. این رفتار بتدریج جلب توجه بیشتری می‌کند و به عنوان نقطه‌ی محوری و اوج داستان عمل می‌نماید.

در طول داستان، «هیرو» به‌عنوان یک حیوان خانگی خاص و منحصربه‌فرد شناخته می‌شود که در عین داشتن ویژگی‌های معمول یک سگ، خصوصیات غیرعادی نیز دارد. از اینجا به‌بعد، این رفتار سگ به یک علامت و نشانه‌ی پنهانی تبدیل می‌شود که ممکن است معنای خاصی داشته باشد. این عنصر آغازکننده‌ی جست‌وجوی بیشتر راوی برای کشف حقیقت و پرداختن به معنای این رفتار عجیب است. «هیرو» به ظاهر سگی لاغر، کشیده با رنگ قهوه‌ای و سیاه است. توصیف‌های اولیه‌ای که از او می‌شود، با استفاده از صفت‌های بدنی و رفتاری او همراه است.

ویژگی‌های زبانی و سبک نگارش داستان به‌گونه‌ای است که استفاده از توصیف‌های دقیق همچون «لاغر و کشیده» و «شیطنت خاص» برای سگ، به تصویرسازی دقیق و ملموس در ذهن خواننده کمک می‌کند. همچنین با اشاره به زمان‌های هنگام اذان، داستان از یک لایه‌ی اجتماعی و مذهبی نیز برخوردار می‌شود که به تقویت عمق معنایی داستان می‌انجامد. استفاده از واژگان خارجی همچون «دوبرمن» نشان‌دهنده‌ی دقت در توصیف نژاد سگ و نشان‌دادن تخصص در این زمینه است و باعث می‌شود که خواننده بتواند تصویری دقیق‌تر از سگ و ویژگی‌های آن داشته باشد. داستان درنهایت هیچ پاسخ قطعی در مورد رفتار سگ ارائه نمی‌دهد، بلکه با ترک‌کردن برخی سؤال‌های بی‌جواب، داستان را در حوزه‌ی پرسش‌های معنوی و اجتماعی، باقی می‌گذارد.

استفاده از کلماتی مانند «وحشی» برای توصیف برخی رفتارهای «هیرو» و همچنین واژگان خاصی مانند «توله‌سگ از نژاد دوبرمن» که نشان‌دهنده‌ی ویژگی‌های زیستی و نژادی سگ است، به تقویت تصویر ذهنی خواننده، کمک بسیاری می‌کند.

درنهایت، داستان شاید هیچ‌گونه نتیجه‌گیری قطعی و آشکاری در مورد رفتار سگ و علت آن نداشته باشد، اما نشانه‌ها و رفتارهای غیرعادی «هیرو» ممکن است خواننده را به فکر وادار کند که چگونه حتی در موجودات غیرانسانی نیز می‌توان نشانه‌هایی از عالم فراطبیعی یا معنوی یافت. این داستان، بیشتر بر تحلیل و واکنش شخصیت‌ها به رفتارهای غیرمعمول تأکید دارد و به جای پاسخ‌گویی نهایی، به ایجاد فضای پرسش و شک پرداخته می‌شود.

درنتیجه؛ داستان «سگ همسایه» داستانی است که با تمرکز بر رفتارهای عجیب یک سگ، به‌طور غیرمستقیم به تحلیل روابط انسانی، مناسک مذهبی و تأثیرات رفتارهای غیرعادی موجودات پرداخته می‌شود. «هیرو»، سگی که در ابتدا به‌نظر می‌رسد فقط یک حیوان خانگی است، تبدیل به نماد پرسش و کنجکاوی در مورد معنای زندگی و دین می‌شود. این داستان با استفاده از توصیف‌های دقیق و روایتی پنهان، فضای معماگونه‌ی خود را به‌خوبی حفظ می‌کند و خواننده را به اندیشه وامی‌دارد.

***

بنابراین؛ مجموعه داستان *تلخ و شیرین*، از نظر ویژگی‌های زبانی و سبکی دارای ساختاری منسجم، ساده و در عین‌حال تأثیرگذار است. نویسنده با بهره‌گیری از زبان عامیانه و محاوره‌ای، واژگان توصیفی و تصویری و همچنین استفاده از جمله‌های کوتاه و روایت خطی توانسته است داستان‌هایی روان، صمیمی و قابل‌درک خلق کند که مخاطب را به دنیای شخصیت‌های داستانی خود نزدیک‌تر می‌سازد.

در این مجموعه، ترکیب زبان معیار و محاوره‌ای به‌گونه‌ای است که هم فضای داستان‌ها را واقعی‌تر می‌کند و هم خواننده را با شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستانی خود همراه می‌سازد. از نظر ساختاری، استفاده از فعل‌های گذشته برای بازگویی رویدادها، به‌کارگیری اصطلاحات فرنگی و ترکیبات فرهنگی و اجتماعی و همچنین نظم نحوی جمله‌ها، به انسجام و خوانایی داستان‌ها، کمک می‌کنند.

توجه به جنبه‌های ادبی و زبانی نیز مانند صفت‌ها، قیدها، ضمیرها و واژگان تخصصی و واردشده از زبان دیگر، نشان‌دهنده‌ی دقت نویسنده در انتخاب کلمات و بیان احساسات و تصویرهای داستانی است. در کنار این

ویژگی‌ها، *تلخ و شیرین* با پرداختن به مضامین اجتماعی، اخلاقی و انسانی، توانسته است روایت‌هایی ملموس و باورپذیر ارائه دهد که علاوه بر سرگرم‌کنندگی، پیام‌های عمیق و تأمل‌برانگیزی را نیز منتقل می‌کنند. به‌طور کلی، این مجموعه را می‌توان نمونه‌ای موفق از داستان‌هایی دانست که با زبان ساده و روان، اما در عین‌حال پخته و دقیق، به بیان تجربه‌های انسانی و اجتماعی می‌پردازند.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبانی و سبک داستانی مجموعه داستان *تلخ و شیرین* نشان می‌دهد که این اثر از ساختار زبانیِ ساده، روان و درعین‌حال غنی برخوردار است. هدف اصلی این پژوهش، بررسی تأثیر زبان و سبک نوشتاری نویسنده در انتقال معنا، ایجاد هم‌ذات‌پنداری مخاطب و بازتاب مسائل اجتماعی و انسانی است.

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نویسنده با ترکیب زبان محاوره‌ای و معیار، توانسته است داستان‌هایی صمیمی و قابل‌درک خلق کند که علاوه بر ایجاد ارتباط مستقیم با مخاطب، ریشه در واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی دارند. استفاده از توصیف‌های دقیق، صفت‌ها و قیدها برای تقویت تصویرسازی، بهره‌گیری از فعل‌های گذشته برای روایت تجربه‌ها و خاطره‌های شخصی و استفاده از ضمیرها برای ایجاد پیوستگی در متن، از جمله مواردی است که باعث انسجام و خوانایی بیشتر داستان‌ها می‌شود.

همچنین، تحلیل نحوی و ساختار دستوری نشان می‌دهد که نویسنده به‌خوبی از پسوندهای تصریفی، واژگان واردشده (دخیل) و تخصصی، ترکیبات زبانی متنوع و اصطلاحات فرهنگی و اجتماعی بهره می‌گیرد. حضور ترکیبات و واژگان فرنگی در کنار اصطلاحات فارسی، به متن، بافت زبانی زنده و پویا بخشیده است که هم‌زمان، شفافیت و گیرایی روایت را افزایش داده و زمینه‌های ارتباط مخاطب با داستان‌ها را تقویت می‌کند.

از نظر محتوایی، این مجموعه داستان‌ها نه‌تنها روایت‌گر تجربه‌های انسانی و اجتماعی هستند، بلکه با پرداختن به موضوعاتی چون اعتماد، امید، روابط خانوادگی و ارزش‌های اخلاقی، نقش مهمی در ترغیب مخاطب به اندیشه و تأمل در مسائل روزمره‌ی زندگی ایفا می‌کنند.

بنابراین، بر اساس یافته‌های پژوهش، می‌توان گفت که زبان و سبک نوشتاری نویسنده‌ی داستان‌های *تلخ و شیرین*، به‌طور مؤثر در انتقال پیام داستان‌ها، ایجاد ارتباط نزدیک با مخاطب و بازتاب فرهنگ و دغدغه‌های اجتماعی، نقش مهمی داشته است. مجموعه‌ی *تلخ و شیرین* معصومه مرتقی‌قاسمی نمونه‌ای از داستان‌هایی است که با تلفیق مهارت‌های زبانی و ساختاری، روایت‌هایی ملموس، تأثیرگذار و قابل‌درک ارائه می‌دهد و توانسته است تجربه‌های فردی و احساسات انسانی را با زبانی ساده و روان، اما عمیق و دقیق بازتاب دهد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) برگرفته از: مرتقی‌قاسمی، معصومه (۱۳۹۹). *تلخ و شیرین*، تهران: سطر و قلم.

منابع

ـ اسماعیلی‌شکوه، اکبر (۱۳۸۴). «وندهای تصریفی و اشتقاقی زبان فارسی»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۷۴، صص ۷۹ـ ۷۴.

ـ تاکی، گیتی (۱۳۹۱). «طبقه‌بندی وندهای اشتقاقیِ زبان فارسی»، زبان و زبان‌شناسی، مجله‌ی انجمن زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۱۵، شماره پیاپی ۱۵، صص ۱۳۸ـ ۱۲۵.

ـ حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۹). «فرهنگ فارسی عامیانه یا گفتاری، کدام؟»، نشر دانش، سال هفدهم، شماره‌ی ۲، صص ۵۹ ـ ۶۵.

ـ دبیرمقدم، محمد (۱۳۹۳). *دستور زبان فارسی ۱*، تهران: سمت.

ـ ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

ـ سجودی، فرزان (۱۴۰۱). *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ ششم، تهران: علم.

ـ سلیمانی، محسن (۱۳۸۷). *رمان چیست؟*، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ شکری، فدوی (۱۳۸۶). *واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر*، چاپ اول، تهران: نگاه.

ـ شمیسا، سیروس (۱۴۰۲). *کلیات سبک‌شناسی*، چاپ ششم، تهران: میترا.

ـ صفوی، کورش (۱۳۸۷). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، چاپ سوم، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴). *جنبه‌های رمان*، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

ـ نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸). *فرهنگ فارسی عامیانه*، تهران: نیلوفر.

ـ مرتقی‌قاسمی، معصومه (۱۳۹۹). *تلخ و شیرین*، تهران: سطر و قلم.

ـ میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

بررسی چند معنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* به اثر مرضیه نعمتی

وئام علی عبدالواحد
گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

چندمعنایی به‌عنوان یک ویژگی پیچیده‌ی زبانی، به معنای برخورداری یک واحد زبانی از معانی متعدد و متنوع، مفهوم می‌یابد. این پدیده که در مطالعات معنایی و زبان‌شناسی شناختی اهمیت ویژه‌ای دارد، نه‌تنها فرآیند ذخیره‌سازی و پردازش اطلاعات در ذهن را آسان‌تر می‌کند، بلکه موجب افزایش تأثیرگذاری و کارایی ارتباطات کلامی می‌شود. ذهن انسان هنگام برخورد با واحدهای چندمعنا به جست‌وجو و کشف معانی مختلف می‌پردازد و در این مسیر به درک‌های تازه و تجربه‌ی شناختی جدید دست می‌یابد. زبان‌شناسی شناختی به تحلیل واحدهایی می‌پردازد که در قالب‌های مختلف معنایی مورد استفاده قرار می‌گیرند و بر ابعاد شناختی و ذهنی این فرآیند، تأکید دارد. یکی از مهم‌ترین عوامل در ایجاد چندمعنایی در سطوح مختلف جمله، واژه و فعل، هم‌نشینی واژگانی است. پژوهش حاضر به تحلیل چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* اثر مرضیه نعمتی می‌پردازد و براساس الگوی چندمعنایی لیکاف و جانسون انجام شده است. این تحقیق با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی، صورت گرفته و در آن واحدهای زبانی با معانی مختلف، شناسایی و معانی نهفته در این واحدها از طریق ساختارهای معنایی و بلاغی متن برداشت و تحلیل شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین کاربرد چندمعنایی در سطوح افعال، واژگان، کنایه‌ها و وندها مشاهده می‌شود. همچنین هم‌نشینی واژگانی، عامل اصلی تولید چندمعنایی افعال در رمان است و جمله‌های چندمعنایی، با مفهوم «کنایه» در کتب سنتی هم‌خوانی دارند. این پژوهش نشان می‌دهد که چندمعنایی در سطح جمله‌ها، نوعی کنایه است که مخاطب همواره در پی کشف معنای پنهان است، به‌گونه‌ای که معنای ظاهری جمله با مقصود گوینده، هم‌راستا نیست.

واژگان کلیدی: چندمعنایی، زبان‌شناسی شناختی، هم‌نشینی واژگانی، واحدهای زبانی، رمان *بازگشت عاشقانه*، مرضیه نعمتی.

۱. مقدمه

چندمعنایی، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های پیچیده و چندوجهی زبان، در مطالعات زبان‌شناسی و معناشناسی جایگاه ویژه‌ای دارد. این پدیده به قابلیت واحدهای زبانی برای انتقال معانی مختلف و گاه متناقض در یک بافت مشخص اطلاق می‌شود. چندمعنایی نه‌تنها در تحلیل‌های زبانی، بلکه در فهم متون ادبی نیز نقشی حیاتی ایفا می‌کند. در حقیقت، این ویژگی زبان‌شناسی، در ایجاد پیچیدگی‌های معنایی، غنای ادبی و توسعه‌های هنری اهمیت دارد. از این‌رو، بررسی این پدیده در ادبیات معاصر، به‌ویژه در رمان‌های معاصر ایرانی، به‌عنوان ابزاری برای انعکاس و بازنمایی معانی چندگانه و ایجاد لایه‌های معنایی جدید، جایگاه ویژه‌ای دارد.

در علم زبان‌شناسی، مفهوم چندمعنایی در برابر تک‌معنایی قرار می‌گیرد. واژه‌ها و عبارت‌ها در حالت تک‌معنایی معمولاً تنها یک معنی خاص و ثابت دارند، در حالی‌که در چندمعنایی، یک واژه یا عبارت می‌تواند در بافت‌های مختلف، معنای گوناگونی داشته باشد. این تغییر معنایی که در طول زمان و با توجه به بافت‌های متفاوت رخ می‌دهد، از جمله ویژگی‌های زبان است که به‌ویژه در متون ادبی، گاه به‌طور عمدی برای ایجاد ابهام،

عمیق‌تر شدن معنا یا تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب به‌کار می‌رود. برخی از زبان‌شناسان، به‌ویژه در دیدگاه‌های سنتی، معتقدند که چندگانگی معانی در زبان می‌تواند منجر به ابهام و پیچیدگی‌های بی‌مورد شود که در فهم پیام و انتقال مفهوم خلل ایجاد می‌کند. اما در مقابل، زبان‌شناسان شناختی با نگاه مثبت‌تر، چندمعنایی را به‌عنوان یک ظرفیت و قدرت زبان می‌بینند که نه‌تنها به صرفه‌جویی در حافظه کمک می‌کند، بلکه موجب غنای معنایی و افزایش تاثیر کلام در ارتباط‌های انسانی می‌شود. به باور این گروه، وجود چندمعنایی در یک واحد زبانی می‌تواند باعث تشدید زیبایی‌شناسی و هنری کلام شود و به نویسنده این امکان را می‌دهد که با استفاده از همان واژه‌ها، مفاهیم دیگری را به خواننده منتقل کند.

از آنجاکه ادبیات داستانی معاصر به‌ویژه در آثار رمان‌نویسی، ارتباط‌های پیچیده‌تری را در دنیای معانی و احساسات انسانی منعکس می‌کند، استفاده از چندمعنایی در این آثار می‌تواند به تقویت لایه‌های معنایی و بازتاب تجربه‌های متنوع انسانی در روایت‌ها کمک کند. در رمان‌های معاصر، این پدیده به‌عنوان یک ابزار برای شکل‌دهی به داستان و پیچیدگی‌های درونی شخصیت‌ها، کاربرد فراوانی دارد. در این آثار، نویسندگان برای به‌تصویرکشیدن تناقض‌های درونی شخصیت‌ها و ایجاد تعامل معنایی میان کلمات، اغلب از واحدهای چندمعنایی بهره می‌برند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این کاربرد، رمان *بازگشت عاشقانه* است که نویسنده‌ی آن با بهره‌گیری از معانی چندگانه‌ی واژگان و جمله‌ها، به خلق فضای ادبی و معنایی خاصی در متن می‌پردازد که از یک‌سو، لایه‌های معنایی متفاوتی را ایجاد می‌کند و از سوی‌دیگر، خواننده را به تفکر و تأمل در معانی پنهان و آشکارِ آنچه در متن اتفاق افتاده است، وامی‌دارد. درواقع؛ این پژوهش در نظر دارد تا نشان دهد که چگونه نویسنده با استفاده از چندمعنایی، در تلاش است تا تنها معنای واحدی را نساخته، بلکه آن را به فضای آزاد و پیچیده‌تری وارد کند که قابلیت تفسیرهای گسترده‌تری را برای مخاطب فراهم می‌آورد. به بیانی دیگر؛ این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه مقوله‌ی چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* به‌کار رفته است و تا چه اندازه این رمان توانسته است به انتقال معانی چندلایه و ایجاد پیچیدگی‌های بلاغی و ادبی کمک کند؟

۱،۱. بیان مسئله

چندمعنایی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های پیچیده و جذاب زبان‌شناسی، از دیرباز مورد توجه زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان ادبیات قرار گرفته است. این پدیده که به توانایی یک واحد زبانی در انتقال معانی مختلف در بافت‌های متفاوت گفته می‌شود، نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری ساختارهای معنایی پیچیده و چندوجهی در آثار ادبی دارد. بنابراین، تحلیل و بررسی این پدیده، می‌تواند درک بهتری از پیچیدگی‌های معنایی و ساختاری متن و نیز تعامل میان زبان و تفکر انسانی به دست دهد. (کاظمی، ۲۰۲۱: ۸۸)

رمان *بازگشت عاشقانه* اثر مرضیه نعمتی یکی از نمونه‌های برجسته در استفاده‌ی مؤثر و هنرمندانه از چندمعنایی در ادبیات معاصر ایرانی است. در این اثر، نویسنده با بهره‌گیری از واحدهای زبانی چندمعنا، معانی مختلف و گاهی متناقضی را در قالب واژگان و جمله‌ها وارد می‌کند. این امر موجب می‌شود که روایت‌های ساده به‌صورت چندلایه و پیچیده جلوه کنند و معنای اصلی گاهی در میان معانی پنهان و آشکار متن گم شود. این ویژگی نه‌تنها باعث می‌شود که مخاطب با تنش‌های معنایی روبرو شود، بلکه او را به کشف معانی عمیق‌تر و پنهانی در دل متن وادار می‌کند. در این راستا، پژوهش حاضر تلاش دارد تا به کشف لایه‌های معنایی پنهانی در این اثر پرداخته و نشان دهد که چگونه استفاده از چندمعنایی، می‌تواند امکان تفسیرهای پیچیده‌تر را برای مخاطب فراهم آورد.

۲،۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

در ادبیات داستانی معاصر، استفاده از ظرفیت زبانی چندمعنایی، می‌تواند تجربه‌ی خواندن را برای مخاطب عمیق‌تر و تفکربرانگیزتر کند؛ به‌ویژه در داستان‌هایی مانند *بازگشت عاشقانه*، که هدفشان انتقال مفاهیم انسانی، نمایش دنیای درونی شخصیت‌ها، تحولات اجتماعی پیچیده و بحران‌های فردی است، ضرورت خاصی دارد.

اهمیت این پژوهش نیز آن است که بررسی نقش چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* می‌تواند به‌عنوان یک گام مهم در تحلیل ویژگی‌های خاص زبان‌شناختی و ادبیات معاصر ایران تلقی شود.

همچنین هدف اصلی این پژوهش، تحلیل نقش و تأثیر چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* است و تلاش می‌کند تا با شناسایی و تحلیل واحدهای زبانی با معانی مختلف در متن رمان، نشان دهد که چگونه نویسنده از این ظرفیت زبانی برای ایجاد لایه‌های معنایی، پیچیدگی‌های روایی، تقویت دراماتیک اثر و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، استفاده می‌کند.

۳،۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* با رویکرد تحلیلی معناشناختی و تفسیری، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. چگونه از چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* برای تقویت لایه‌های معنایی و دراماتیک استفاده می‌شود؟

۲. چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* چگونه به انتقال مفاهیم پیچیده‌ی انسانی، اجتماعی و روان‌شناختی کمک می‌کند؟

۳. چه عواملی موجب ایجاد چندمعنایی در واحدهای زبانی در رمان *بازگشت عاشقانه* می‌شود و این عوامل چگونه در شکل‌گیری لایه‌های معنایی و ابهام در متن مؤثرند؟

۴. چگونه چندمعنایی می‌تواند به تقویت بُعد زیبایی‌شناختی و ادبی زبان در رمان *بازگشت عاشقانه*، کمک کند؟

۴،۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. استفاده از چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* باعث تقویت لایه‌های معنایی و دراماتیک متن می‌شود.

۲. چندمعنایی در رمان بازگشت عاشقانه به انتقال مفاهیم پیچیده‌ی انسانی و اجتماعی کمک می‌کند.

۳. عوامل زبانی و بلاغی مختلف، مانند هم‌نشینی واژگانی و ساختارهای معنایی خاص، موجب تولید چندمعنایی در واحدهای زبانی رمان *بازگشت عاشقانه* می‌شوند.

۴. چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* به تقویت بُعد زیبایی‌شناختی و ادبی زبان کمک کرده و از نظر هنری، اثر را غنی‌تر می‌کند.

۵،۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی ـ تحلیلی است که به‌منظور بررسی و تحلیل چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* اثر مرضیه نعمتی از منابع کتابخانه‌ای و اسناد معتبر بهره‌مند شده است.

۶،۱. پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به موضوع پژوهش حاضر؛ یعنی بررسی چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه‌ی* مرضیه نعمتی؛ با رویکرد تحلیلی معناشناختی و تفسیری، می‌توان گفت پژوهشی مستقل در این موضوع صورت نگرفته است. بنابراین؛ این پژوهش تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای، گامی نو در این راستا بردارد. بااین‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع مورد استفاده، عبارتند از:

دهخدا (۱۳۷۳) با *لغتنامه‌ی* فارسی، که بسیاری از معنای واژه‌ی تحلیلی از این *لغتنامه* گرفته شد؛ صفوی (۱۳۷۰) *درآمدی بر معنی‌شناسی* با رویکردی تعریف معنا و جایگاه آن در زبان‌شناسی شناختی؛ لاینز (۱۳۹۱) با کتاب درآمدی بر معناشناسی زبان، که معناشناسی زبان را از منظر شناختی بررسی و تفسیر می‌کند؛ نعمتی (۱۴۰۲) با رمان *بازگشت عاشقانه* که روایت‌گر یک عشق عمیق و پرشور است و خواننده با فراز و فرودهای بسیاری روبه‌روست. نمونه‌های این رمان براساس کاربردهای چندمعنایی واژگان، فعل‌ها، جمله‌ها، صفت‌ها و وندها، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

چندمعنایی، به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین و درعین‌حال غنی‌ترین ویژگی‌های زبان بشری، جایگاه ویژه‌ای در مطالعات زبان‌شناسی شناختی و تحلیل‌های ادبی دارد. این ویژگی زبان، امکان ایجاد معانی متعدد در قالب یک واحد زبانی را فراهم می‌کند و نقشی کلیدی در تقویت زیبایی‌شناسی متن‌های ادبی ایفا می‌نماید.

در این پژوهش، چندمعنایی از منظر نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی با رویکرد تحلیل معناشناختی و تفسیری، بررسی شده و کاربرد آن در ادبیات معاصر، به‌ویژه در رمان *بازگشت عاشقانه*، واکاوی می‌شود.

۱،۲. تعریف و مفهوم چندمعنایی؛ زبان و مفاهیم چندلایه

چندمعنایی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های بارز زبان‌شناختی، به پدیده‌ای گفته می‌شود که در آن یک واحد زبانی مانند واژه، عبارت یا جمله، دارای چندین معنای مختلف در بافت‌های گوناگون است. این ویژگی به‌ویژه در زبان‌های طبیعی وجود دارد که نه‌تنها امکان انتقال مفاهیم پیچیده و چندلایه را فراهم می‌آورد، بلکه به‌عنوان یکی از ابزارهای کارآمدتر ساختن حافظه‌ی انسان و انعطاف‌پذیری زبان عمل می‌کند. (بیگ‌پور، ۱۳۹۰: ۸۷)

درواقع؛ چندمعنایی در زبان‌شناسی شناختی به‌ویژه به‌عنوان یک ابزار ذهنی، برای کاهش بار حافظه در نظر گرفته می‌شود. استفاده از یک واحد زبانی برای بیان معانی مختلف، این امکان را فراهم می‌کند که ذهن انسان نیازی به ذخیره‌سازی تعداد زیادی کلمه با معانی مختلف نداشته باشد.

۱،۱،۲. مفهوم‌شناسی معنا؛ تعاریف، رویکردها و نظریه‌ها

معنا، به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در زبان‌شناسی و فلسفه‌ی زبان، همواره موضوع تأمل و تحلیل نظریه‌پردازان قرار گرفته است. دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی معنا، ابعاد متفاوتی از این مفهوم را آشکار می‌سازند و چارچوب‌هایی را برای درک رابطه‌ی زبان، ذهن و جهان ارائه می‌دهند. این دیدگاه‌ها از نظریه‌های سنتی، مبتنی بر مصداق‌گرایی تا دیدگاه‌های مدرن‌شناختی گسترده شده‌اند و هرکدام به‌نحوی سعی در تبیین سازوکار معناسازی دارند.

۱,۱,۱,۲. رویکردها به مفهوم معنا

الف) دیدگاه مصداقی: این دیدگاه، معنا را به رابطه‌ی مستقیم واژه با جهان بیرون محدود می‌کند. براساس این نظریه، واژه‌ها به‌طور مستقیم به اشیا، مفاهیم یا رخدادهای موجود در دنیای واقعی اشاره دارند. از این منظر، معنا تنها زمانی وجود دارد که رابطه‌ای مشخص و عینی میان زبان و واقعیت، برقرار باشد.

ب) دیدگاه تصوری: معنا در این دیدگاه به تصورات و مفاهیمی که در ذهن گوینده یا شنونده ایجاد می‌شود، وابسته است. طبق این نظریه، زبان، ابزاری است که به‌واسطه‌ی آن ذهن انسان می‌تواند مفاهیم و تصاویر ذهنی را بازنمایی کند. معنا در این رویکرد، بیشتر ذهنی و فردی تلقی می‌شود.

ج) تبیین‌های ساخت‌گرا و دوگانه: در نظریه‌ی زبان‌شناختی ساخت‌گرا و تبیین دوگانه که فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) از بنیان‌گذاران آن است، معنا، نتیجه‌ی رابطه‌ی میان دال (نشانه‌ی زبانی) و مدلول (تصور ذهنی) است. این دیدگاه بر نسبی‌بودن معنا تأکید دارد و معنا را امری وابسته به نظام نشانه‌ها و ساختار زبان می‌داند.

د) مثلث نشانه‌شناختی پیرس: چارلز سندرز پیرس (Charles Sanders Peirce)، فیلسوف و نشانه‌شناس برجسته، رابطه‌ی معنا را در قالب سه عنصر نشانه، تفسیر و موضوع توضیح می‌دهد. در این مدل، نشانه تنها زمانی معنا پیدا می‌کند که توسط تفسیرکننده به موضوعی مشخص ارجاع داده شود. این دیدگاه، تأکیدی بر نقش ذهن انسان در فرایند معناسازی دارد.

هـ) مثلث معنایی: چارلز کی‌آگدن (Charles Kay Ogden) و آی.ای. ریچارلز (I. A. Richards) در نظریه‌ی مثلث معنایی خود، رابطه‌ی میان سه عنصر نماد (Symbol)، ارجاع یا مفهوم ذهنی (Thought) و مرجع یا شیء (Referent) را تبیین می‌کنند. این نظریه نشان می‌دهد که کلمات یا نمادهای زبانی، به‌طور مستقیم به اشیای جهان بیرون اشاره نمی‌کنند، بلکه از طریق مفاهیم ذهنی (پل ارتباطی میان نماد و مرجع)، معنا پیدا می‌کنند. (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰_ ۱۹)

۲,۱,۱,۲. معناشناسی شناختی

معناشناسی شناختی، که در سال ۱۹۸۷ توسط جرج لیکاف (George Lakoff) مطرح شد، دیدگاهی کاملاً متفاوت ارائه می‌دهد. در این رویکرد، معنا، بخشی جدایی‌ناپذیر از فرایند شناخت و اندیشیدن انسان است. براساس این نظریه، دانش زبانی از شناخت و تجربه‌ی انسانی تفکیک‌پذیر نیست و معنا را باید در ارتباط با جهان ذهنی و تجربه‌های شخصی فرد، بررسی کرد.

لیکاف این نظریه را در تقابل با دیدگاه‌های سنتی فیلسوفانی مانند جری فودور (Jerry Fodor) و زبان‌شناسانی مانند نوام چامسکی (Noam Chomsky) قرار می‌دهد. برخلاف این نظریه‌پردازان که زبان را سیستمی مستقل از سایر توانایی‌های شناختی انسان می‌دانند، لیکاف زبان را بخشی از شناخت و تجربه‌ی انسان می‌داند. در این دیدگاه، رفتار زبانی نه‌تنها ابزاری برای برقراری ارتباط، بلکه نمودی از سازوکارهای پیچیده‌ی شناختی انسان است.

۳,۱,۱,۲. جایگاه معناشناسی در زبان‌شناسی

معنا، به‌عنوان مفهومی بنیادین در زبان‌شناسی، نقشی حیاتی در تعامل انسان با زبان، ذهن و جهان دارد. با توجه به دیدگاه‌های مختلف، می‌توان تعریفی جامع برای معنا ارائه داد:

معنا مفهومی است که از به‌کارگیری واژه یا نشانه، در ذهن گوینده و شنونده شکل می‌گیرد و از طریق رابطه‌ای غیرمستقیم میان نمادهای زبانی، مفاهیم ذهنی و جهان بیرون، ایجاد می‌شود. (بیگ‌پور، ۱۳۹۰: ۸۷) این تعریف نه‌تنها بر عناصر ذهنی و زبانی تأکید دارد، بلکه ابعاد اجتماعی و فرهنگی زبان را نیز دربرمی‌گیرد.

معناشناسی، به‌عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، مطالعه‌ی معنای واژگان، عبارت‌ها، جمله‌ها و حتی ساختارهای بزرگ‌تر زبانی را دربرمی‌گیرد. این حوزه به بررسی علائم و روابط میان واحدهای مختلف زبانی می‌پردازد؛ از جمله روابط تشبیهی، مترادف، متضاد، چندمعنایی، کنایه و هم‌معنایی. درواقع؛ «معناشناسی ابزار شناخت عمیق‌تر نظام زبانی است.» (حضرتی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۷)

نظام زبانی، به‌عنوان یکی از ارکان اساسی زبان‌شناسی، نقشی تعیین‌کننده در درک معنا و تبیین اصطلاحات چندمعنایی ایفا می‌کند. الروزنامجی و الفؤادی تأکید دارند که نظام زبانی، درک واژگان جدید را آسان می‌کند و تحلیل معناهای متعدد یک واژه یا عبارت، راه‌حلی برای مشکلات ترجمه و اصطلاحات چندمعنایی، ارائه می‌دهد. (الروزنامجی و الفوادی، ۴۵: ۱)

بنابراین؛ معناشناسی نشان می‌دهد که معنا، نه بازتابی ساده از جهان بیرونی، بلکه فرآورده‌ای پیچیده از ذهن انسان و تعامل او با زبان و محیط است. درنتیجه، معنا را می‌توان هم به‌عنوان پدیده‌ای زبانی و هم به‌عنوان محصولی پویا از ذهن، فرهنگ و ارتباط‌های انسانی، در نظر گرفت.

۲,۱,۲. چندمعنایی در زبان‌شناسی شناختی؛ ابزاری برای پیچیدگی و پویایی زبان

چندمعنایی، به‌عنوان یکی از مفاهیم بنیادین در زبان‌شناسی شناختی، نشان‌دهنده‌ی ظرفیت زبان برای بازتاب پیچیدگی‌های ذهن انسان و تجربه‌های او در قالب ساختارهای زبانی است. در این دیدگاه، زبان تنها ابزاری برای انتقال اطلاعات نیست؛ بلکه یک فرآیند شناختی پویا است که به‌واسطه‌ی ارتباط با ساختارهای ذهنی و تجربه‌های فردی، معنای واحدهای زبانی را در بافت‌های مختلف، تغییر و گسترش می‌دهد.

چندمعنایی به شرایطی گفته می‌شود که یک واحد زبانی، معانی متعددی را در ارتباط با یکدیگر داشته باشد. (لاینز، ۱۳۹۱: ۸۹) درواقع؛ چندمعنایی به معنای تداعی دو یا چند معناست که همگی با یک شکل زبانی واحد مرتبط‌اند. این پدیده امکان می‌دهد که یک واژه یا عبارت در بافت‌های مختلف، تفسیرهای گوناگونی را ارائه دهد و بدین‌ترتیب معنایی پویا، غیرخطی و چندبعدی شکل گیرد. (حضرتی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۵۰)

سرنمون، به‌عنوان معنای اولیه و پرکاربردترین معنای یک واژه، نقطه‌ی شروع تحلیل چندمعنایی است. کشف سرنمون به درک بهتر رابطه‌ی معانی متعدد یک واحد زبانی کمک می‌کند. (همان: ۱۶۱) همچنین، نظریه‌پردازانی مانند لیکاف (۱۹۸۰) تأکید دارند که چندمعنایی نتیجه‌ی تعامل زبان با نظام مفاهیم، تجربه‌های انسانی و ساختارهای معنایی ذهن است. از این منظر، معناشناسی شناختی نه‌تنها به تحلیل واژگان، بلکه به بررسی تمام سطوح زبانی از جمله تک‌واژها، نحو و ساختارهای بلاغی می‌پردازد. (صفوی، ۱۳۸۲: ۵۶)

۳,۱,۲. چندمعنایی در ادبیات و هنر؛ ابزاری برای عمق‌بخشی به متن

در ادبیات معاصر، به‌ویژه در رمان‌ها، چندمعنایی در کنار گسترش دایره‌ی معنایی داستان، فرصتی برای تفسیر و تحلیل عمیق‌تر مفاهیم انسانی، روان‌شناختی و اجتماعی فراهم می‌آورد. این فرآیند نه‌تنها جذابیت اثر را افزایش می‌دهد، بلکه به مخاطب این امکان را می‌دهد که از زوایای مختلف به متن نگاه کند و لایه‌های مختلف معنایی را کشف نماید. در ادبیات، این چندگانگی معنایی اغلب به‌منظور تقویت جذابیت ادبی، ایجاد تنش‌های درونی در روایت

و بازتاب جنبه‌های پیچیده‌ی انسانی به‌کار می‌رود. درواقع؛ این ویژگی، نویسندگان را قادر می‌سازد که از یک ساختار زبانی واحد، معانی مختلف و پنهان را به خواننده منتقل کنند. استفاده از چندمعنایی در ادبیات، به‌نوعی ذهن مخاطب را به کشف معانی پنهان وامی‌دارد و لذت ادبی متن را افزایش می‌دهد. (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۹)

در ادبیات معاصر، نویسندگان از چندمعنایی به‌عنوان ابزاری برای گسترش دایره‌ی معنایی داستان و نیز معرفی پیچیدگی‌های روان‌شناختی و اجتماعی شخصیت‌ها استفاده می‌کنند. در رمان‌ها، از جمله *بازگشت عاشقانه*، استفاده از چندمعنایی باعث می‌شود که معنای هر جمله یا عبارت، فراتر از سطح ظاهری آن برود و لایه‌های عمیق‌تر و پنهانی را آشکار کند. این امر موجب می‌شود که خواننده در فرآیند درک متن، جست‌وجوی بیشتری برای کشف معنای واقعی داشته باشد.

۴،۱،۲. نقش چندمعنایی در ساختارهای بلاغی و نحوی

چندمعنایی در ساختار بلاغی به‌ویژه در قالب استعاره‌ها، کنایه‌ها و ایهام‌ها به‌کار می‌رود. این ساختارها با توجه به ویژگی چندگانه‌ی خود، معنای مختلفی را در قالب یک واحد زبانی به‌وجود می‌آورند. در ادبیات معاصر، این ساختارهای بلاغی به‌ویژه در قالب انتقال پیام‌ها و جمله‌های پیچیده و غیرمستقیم استفاده می‌شوند تا خواننده را به جست‌وجوی معانی پنهان و لایه‌های عمیق‌تر متن، ترغیب کنند.

از سوی‌دیگر، در سطح نحوی، ساختارهای دستوری مبهم می‌توانند امکان تفسیرهای مختلفی از یک جمله ایجاد کنند؛ به‌طوری‌که یک جمله ممکن است در بافت‌های مختلف، معنای متفاوتی داشته باشد و تفسیرهای گوناگونی از آن دریافت شود. درواقع؛ یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری چندمعنایی، بافت است. بافت زبانی، به‌ویژه روابط همنشینی و جانشینی، می‌تواند معنای اولیه‌ی واژه‌ها را تغییر داده و معانی جدیدی ایجاد کند. (سبزواری، ۱۳۹۷: ۲۵۲) این ویژگی نشان می‌دهد که چندمعنایی نه‌تنها در سطح واژگان، بلکه در تمامی سطح‌های زبان، از تک‌واژها گرفته تا ساختارهای نحوی، قابل بررسی است. به‌طور مثال، یک جمله ممکن است در یک موقعیت، معنای ساده‌ای داشته باشد و در موقعیت دیگری معنای متفاوتی را منتقل کند. این امر نقش زیادی در گسترش قابلیت تفسیر و تحلیل در متون ادبی دارد. بنابراین؛ استفاده از چندمعنایی در ساختارهای بلاغی و نحوی، می‌تواند به شکوفایی لایه‌های مختلف معنایی و ایجاد روابط پیچیده‌تر در روایت، کمک کند.

درنتیجه؛ چندمعنایی در زبان‌شناسی شناختی، بازتابی از پیچیدگی و پویایی زبان و ذهن انسان است. این پدیده به زبان امکان می‌دهد که در بافت‌های مختلف، انعطاف‌پذیری و تنوع معنایی را حفظ کند. از منظر ادبی، چندمعنایی به جذابیت و عمق آثار افزوده و آنها را به آثاری جاودانه تبدیل می‌کند. به این ترتیب، تحلیل چندمعنایی نه‌تنها به درک بهتر نظام زبانی، بلکه به فهم عمیق‌تری از ارتباط میان زبان، ذهن و تجربه‌های انسانی کمک می‌کند.

۲،۲. بررسی چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* (با رویکرد تحلیلی معناشناختی و تفسیری)

رمان *بازگشت عاشقانه* روایت‌گر یک عشق عمیق و پرشور است که با فراز و فرودهای بسیاری روبه‌رو می‌شود و درنهایت، در کانون وجود الهه و پرهام ریشه می‌دواند. این عشق، که در ابتدا کورکورانه و بی‌محابا به سراغ دو شخصیت می‌آید، در جریان زمان و وقایع تلخ و شیرین، جایگاه خود را در زندگی آنان می‌یابد و به‌تدریج به یک حقیقت پیچیده و غیرقابل انکار تبدیل می‌شود. پرهام، قهرمان اصلی داستان، که هنوز طعم روزهای نوجوانی را از یاد نبرده، در دام عشق گرفتار می‌شود. این عشق به الهه، دختر همسایه‌ای که روزهای کودکیش را در کنار او گذرانده، راهی است که در آن، حرارت و آرزوهای نوجوانی با شوق و شور فراوان درهم می‌آمیزد. اما همچون هر

شور و شوق دیگری، این عشق نیز به زودی رنگ می‌بازد و به سردی می‌گراید. با وجود تمام تلاش‌های الهه برای زنده‌کردن آن، پرهام از زندگی مشترکشان کنار می‌کشد و به دبی می‌رود، جایی‌که به الهه و پسرش دانیال پشت می‌کند و داغی دیگر بر دل او می‌نهد. الهه که در سوگ این بی‌وفایی شب‌های طولانی را به روزهای پر از آرزو گره می‌زند، درنهایت در دام عشقی جدید گرفتار می‌شود. این‌بار در آغوش میثم، دوست نزدیک پرهام، که از بیماری لاعلاجی رنج می‌برد، تسکینی برای قلب شکسته‌اش می‌یابد. آگاه از عمر کوتاه این رابطه، الهه با آگاهی از پایان زودهنگام آن، دست به انتخابی دشوار می‌زند. پرهام، از شنیدن این خبر، دلش از هم می‌پاشد، اما در برابر این جریان ناخواسته، بی‌دفاع و ناتوان است. این سرنوشت پیچیده، تنها به همین‌جا پایان نمی‌یابد. پرهام در عصری غمگین و دلگیر، دانیال را از مادرش می‌رباید و به خارج از کشور می‌برد. شش‌سال، تنها و دور از وطن، در کنار فرزندش زندگی می‌کند. در این مدت، میثم در ایران درگذشته و الهه دچار تنهایی بی‌رحمی می‌شود که هیچ‌چیز جز یاد و خاطرات دردناک گذشته، به یاری‌اش نمی‌آید. شش‌سال پس از این رویدادها، پرهام با امید دیدار دوباره‌ی مادر و خواهرانش به ایران بازمی‌گردد. او پس از ملاقات با الهه، از مرگ میثم باخبر می‌شود و تصمیم می‌گیرد دوباره زندگی مشترکشان را از سر بگیرد. در این لحظه، عشق بازگشته و دنیای تازه‌ای از امید و ارتباط شکل می‌گیرد؛ دنیایی که در آن دوباره عشق پررنگ می‌شود و دیوارهای فاصله و زمان، یک‌به‌یک فرو می‌ریزند.

بازگشت عاشقانه، داستانی است از عاشقانه‌ای که در لابه‌لای پیچیدگی‌های انسانی، فراموشی و خاطره، به زندگی بازمی‌گردد. این رمان همچون یک تابلوی پُر از لحظه‌های پرتناقض زندگی است که در آن، گذشته و حال به هم می‌پیوندند و آینده‌ای تازه شکل می‌گیرد. درواقع؛ رمان *بازگشت عاشقانه*، یک اثر داستانی است که به موضوعات عشق، هویت و پیچیدگی‌های روابط انسانی می‌پردازد. این کتاب با نگاهی دقیق به ابعاد مختلف انسانی و اجتماعی، داستان‌هایی از رنج‌ها، امیدها و تحولات درونی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد.

۱,۲,۲. چندمعنایی در سطح واژگان؛ تحلیلی بر کاربرد آن در رمان *بازگشت عاشقانه*

واژگان در هر زبان، همانند موجوداتی زنده، همواره در حال دگرگونی و تکامل‌اند. این پویایی زبانی، که حاصل تعامل زبان با تجربه‌های ذهنی، فرهنگی و اجتماعی انسان است، پدیده‌ای را به نام چندمعنایی رقم می‌زند. از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، معنای واژه‌ها نه‌تنها ثابت و ایستا نیست، بلکه در جریان زمان و در بافت‌های زبانی مختلف، دچار تغییر و گسترش می‌شود. صفوی در این‌باره می‌گوید: «یک صورت زبانی قادر است در یک بازه‌ی زمانی از چند معنا بهره‌مند باشد و یا در طول زمان، معناهای متفاوتی پیدا کند.» (صفوی،۱۳۷۰: ۱۱۳) به‌بیان‌دیگر، چندمعنایی در سطح واژگان را می‌توان از دو منظر بررسی کرد:

ـ چندمعنایی هم‌زمانی: یک واژه در یک دوره‌ی زمانی واحد، دارای چند معناست.

ـ چندمعنایی درزمانی: یک واژه در طول زمان، معنای خود را تغییر داده و معانی جدیدی به دست می‌آورد. (فهیمی‌تبار، ۱۳۸۴: ۱۶۲)

در بررسی رمان *بازگشت عاشقانه*، نمونه‌های بسیاری از چندمعنایی در سطح واژگان مشاهده می‌شود. این نمونه‌ها نشان‌دهنده‌ی ظرفیت معنایی زبان و توانمندی نویسنده در بهره‌گیری از چندمعنایی برای ایجاد لایه‌های معنایی در متن است. درواقع؛ در این بررسی، به تحول معنایی و نقش هم‌نشینی در چندمعنایی برخی از واژگان این اثر، پرداخته می‌شود. این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه برخی از واژگان از سرنمون‌های اولیه‌ی خود فراتر رفته و معانی گسترده‌تری را در بافت‌های متفاوت، به‌خود می‌گیرند.(۱)

ـ واژه‌ی «سر»[۲]

واژه‌ی «سر» یکی از پربسامدترین واژگان با رویکرد چندمعنایی در رمان *بازگشت عاشقانه* است که دارای ساختار چندمعنایی است. اگرچه سرنمون این واژه، عضوی از بدن انسان است، اما در هیچ‌یک از موارد استفاده‌شده در متن، این معنا موردنظر نویسنده نیست.

ـ در معنی «اندیشه و ذهن»: «برق از سر الهه پرید.» (ص۲۱۳)

ـ در معنی «قصد و توجه»: «الهه سر راهش بود.» (ص۲۳۰)

ـ در معنی «درک‌کردن و دریافت امری»: «منم از کارش سر درنمی‌آورم.» (ص۲۴۵)

ـ در معنی «قرارگرفتن در مسیر صحیح»: «برای سر به راه‌شدن پرهام، دعا کرد.» (ص۲۹۶)؛ «سر به راه شدم.» (ص۳۶۰)

ـ واژه‌ی «پا»

واژه‌ی «پا» نیز نمونه‌ای از چندمعنایی است که در رمان *بازگشت عاشقانه* به‌صورت خلاقانه‌ای به‌کار رفته است. سرنمون اولیه‌ی این واژه، عضوی از بدن است که نقش حرکت و پایداری را برعهده دارد، اما نویسنده در این اثر، آن را در معانی استعاری مختلفی به‌کار می‌برد:

ـ در معنی «توجه و تمرکز بر سخنان کسی»: «نگین پای صحبت‌های او می‌نشست.» (ص۴۳)

ـ در معنی «فریب‌دادن و از راه به‌دربردن کسی»: «اون کسایی که زیر پات نشسته‌اند.» (ص۳۲۳)

ـ واژه‌ی «دل»

واژه‌ی «دل» از جمله واژگانی است که در متون ادبی، بسامد بالایی دارد. سرنمون این واژه، قلب انسان است، اما در کاربردهای زبانی، معنای خود را گسترش داده و به یکی از پربسامدترین ابزارهای ادبی برای بیان احساسات تبدیل شده است.

ـ در معنی «ناراحتی و دلخوری»: «دل پُری از همسرش داشت.» (ص۶۷)؛ «پرهام که دل پُری از الهه داشت.» (ص۶۸)

ـ در معنی «محبت و علاقه»: «خودتو تو دلش جا می‌کنی.» (ص۲۲۵)

ـ در معنی «انزجار و نفرت»: «از این حرف، دل‌زده خواهد شد.» (ص۲۴۵)

ـ در معنی «آزردگی از دیگران»: «اما خیلی وقته تو دلمه.» (ص۳۱۸)

ـ در معنی «وابستگی»: «دل نمی‌کنه از آنجا.» (ص۳۴۷)

ـ در معنی «ترحم و دلسوزی»: «خیلی دلم براش سوخت.» (ص۳۵۳)

ـ واژه‌ی «روی»

واژه‌ی «روی» در حالت سرنمونی خود، دلالت بر جهت دارد، اما در کاربرد زبانی، معانی استعاری متفاوتی را به خود گرفته و به حوزه‌های اجتماعی و روابط انسانی، گسترش یافته است.

ـ در معنی «پایبندی به قول»: «من روی حرفم هستم.» (ص۶۸)

ـ در معنی «جرئت‌دادن یا گستاخ‌کردن کسی»: «نمی‌خوای به من رو بدی!» (ص۲۰۷)

ـ واژه‌ی «کنار»

واژه‌ی «کنار» در معنای اولیه‌ی خود، مفهومی خاص دارد، اما نویسنده در این رمان، آن را به معانی استعاری دیگری گسترش می‌دهد. این کاربردها، نشان‌دهنده‌ی تعامل واژه با مفاهیم اجتماعی و روابط انسانی است.

ـ در معنی «دخالت‌نکردن در زندگی کسی»: «پاتو از زندگی ما بکش کنار.» (ص۵۰۵)

ـ در معنی «همراهی و همدلی»: «کاش کنارت بودم.» (ص۳۱۳)

ـ واژه‌ی «دور»

واژه‌ی «دور» در اصل برای توصیف فاصله‌ی فیزیکی به‌کار می‌رود، اما در این رمان، با معانی استعاری مختلفی همراه شده است که به ابعاد معنوی و احساسی اشاره دارد:

ـ در معنی «بازداشتن از گناه»: «انسان را از گناه دور می‌کند.» (ص۱۳۵)

ـ در معنی «بی‌مهری و بی‌عاطفگی»: «این مسافرت، پرهام را بیش‌تر از او دور می‌کرد.» (ص۲۹۵)

ـ واژه‌ی «باز»

واژه‌ی «باز» در سرنمون خود به معنای «گشودن» است، اما در این رمان، بسته به هم‌نشینی‌های مختلف، طیفی از معانی را به خود می‌گیرد:

ـ در معنی «به حاشیه‌راندن و فاصله‌گرفتن از کسی»: «برای اینکه نگین را از سرش باز کند.» (ص۶۸)

ـ در معنی «سخن گفتن»: «الهه لب باز کرد.» (ص۱۷۴)

ـ در معنی «خوش‌رویی و شادمانی»: «چهره‌ی گرفته‌اش کمی باز شد.» (۲۷۸)

ـ در معنی «منع و جلوگیری از کاری»: «او را از ادامه‌ی جملاتش بازمی‌داشت.» (ص۳۵۹)

ـ واژه‌ی «هوا»

سرنمون اولیه‌ی «هوا» به عنوان گازی که استنشاق می‌شود، در مرتبه بالایی از فضا قرار دارد. همین ویژگی باعث شده که در معانی دیگر، این واژه اغلب با «ارتفاع، بی‌ثباتی و حمایت» ارتباط پیدا کند و نقش هم‌نشینی واژگانی در یک جمله را داشته باشد:

ـ در معنی «بلندشدن و اوج‌گرفتن»: «فریاد پرهام هوا رفت.» (ص۸۱)

ـ در معنی «گول‌زدن»: «حالا که بچه رو هوایی کردی.» (ص۵۰۵)

ـ در معنی «حمایت و توجه»: «مرسی که هوای منو داری.» (ص۱۳۰)

ـ واژه‌های «خنک»، «سرد» و «گرم»

این سه‌واژه، از جمله کلماتی هستند که ابتدا به تجربه‌ی حسی ما مرتبط می‌شوند، اما در معانی استعاری و ضمنی، به حوزه‌های احساسی، عاطفی و اجتماعی نیز گسترش می‌یابند:

ـ واژه‌ی «خنک» در معنی «فروکش‌کردن کینه و خشم»: «آن‌قدر بزنمش تا دلم خنک بشه!» (ص۷۳)؛ «سیما که دلش خنک شده بود.» (ص۹۸)

ـ واژه‌ی «سرد» در معنی «بی‌اعتنایی و بی‌احساسی»: «لحنش را سرد کرد.» (ص۱۶۰)

ـ واژه‌ی «سرد» در معنی «رنج و دشواری»: «سردی و گرمی روزگار رو بکشی.» (ص۱۹۴)

ـ واژه‌ی «سرد» در معنی «نبود صمیمیت و عاطفه»: «خونه بدون تو سرده.» (ص۳۱۴)

ـ واژه‌ی «گرم» در معنی «صمیمیت و مهربانی»: «دستش را به گرمی در دست گرفت.» (ص۲۴۴)؛ «عمه فرزانه دست او را به گرمی فشرد.» (ص۲۹) و «با او گرم گرفت.» (ص۹۶)

ـ واژه‌ی «سرخ»

واژه‌ی «سرخ» در نگاه نخست، به رنگ اشاره دارد، اما در ترکیب‌های مختلف، معانی احساسی نیز به خود می‌گیرد. در این رمان، واژه‌ی «سرخ» گاهی به‌دلیل هم نشینی با کلمات دیگر، تغییر معنایی می دهد:

ـ در معنی «شرم و حیا» در هم‌نشینی با «صورت»: «صورت پرهام سرخ شد.» (ص۱۵۹)

تحلیل چندمعنایی در سطح واژگان در رمان *بازگشت عاشقانه* نشان می‌دهد که نویسنده چگونه با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، لایه‌های معنایی مختلفی را در متن ایجاد می‌کند. این نوع کاربرد زبان، علاوه بر افزایش غنای ادبی اثر، باعث درگیرشدن ذهن مخاطب با لایه‌های پنهان معنا شده و فهم متن را به تجربه‌ای تأویلی و چندبعدی تبدیل می‌کند.

۲،۲،۲. چندمعنایی در سطح فعل‌ها؛ سازوکارهای زبانی و کاربردهای آن در رمان *بازگشت عاشقانه*

چندمعنایی یکی از پدیده‌های زبانی است که در سطح‌های مختلف، از جمله حوزه‌ی فعل‌ها، مشاهده می‌شود. فعل، به عنوان هسته‌ی مرکزی جمله، نقش تعیین‌کننده‌ای در انتقال معنا دارد. در زبان فارسی، بسیاری از فعل‌ها بسته به هم‌نشینی واژگان و زمینه‌ی کاربردی، دچار تحول معنایی می‌شوند. این تغییر معنا که اغلب بر پایه‌ی استعاره‌های مفهومی و کاربردهای مجازی شکل می‌گیرد، در رمان *بازگشت عاشقانه* نیز به‌روشنی دیده می‌شود. در ادامه، برخی از فعل‌های پرکاربرد این رمان و تغییرات معنایی آنها، بررسی و تحلیل می‌شود.

ـ فعل «دادن»

سرنمون فعل «دادن»، به‌معنی انتقال یا واگذاری چیزی به دیگری است. اما در رمان *بازگشت عاشقانه*، فعل «دادن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژگان متفاوت، معانی دوگانه‌ای پیدا کرده است:

ـ در معنی «توجه و اعتنا»: «تمام توجهش را به او می‌داد.» (ص۴۳)

ـ در معنی «از دست‌دادن صبر و تحمل»: «صبر همیشگی‌اش را از دست داد.» (ص ۳۳۰)

ـ فعل «برداشتن»

فعل «برداشتن»، به‌معنی چیزی را از جایی برداشتن، گرفتن یا بلندکردن چیزی از سطحی است. در این رمان، فعل «برداشتن» بسته به هم‌نشینی‌های مختلف، معناهای جدیدی می‌یابد:

ـ در معنی «توجه‌نکردن یا نگاه‌نکردن به کسی»: «نسیم، رنجیده نگاهش را از او برداشت.» (ص۳۰۸)

ـ فعل «سوختن»

سرنمون فعل «سوختن»، یک فرآیند شیمیایی است که در آن ماده‌ای بر اثر آتش‌سوزی، تغییر ماهیت می‌دهد. این فعل به‌دلیل هم‌نشینی با مفاهیم انتزاعی، به معانی احساسی گسترش می‌یابد:

ـ در معنی «رنج و آزردگی عمیق درونی»: «برای همین می‌سوختم.» (ص۵۲۶)؛ «او داشت با این وضع می‌سوخت و می‌ساخت.» (ص۳۲۸)

ـ فعل «افتادن»

سرنمون فعل «افتادن»، پرت‌شدن چیزی یا کسی از جایی (سقوط‌کردن) یا پایین‌آمدن جسمی از جایی است. اما این فعل در کاربردهای مختلف، معانی استعاری و مجازی مختلفی می‌یابد:

ـ در معنی «توجه‌کردن» در هم‌نشینی با واژه‌ی «نگاه»: «نگاهش به کتاب‌های کنکور افتاد.» (ص۱۸)

ـ در معنی «بی‌اعتبارشدن؛ از بین‌رفتن احترام و ارزش» در هم‌نشینی با واژه‌ی «چشم»: «درس‌خواندن از چشمش افتاده.» (ص۲۱)؛ «از چشمم افتادی.» (ص۲۴۶)

ـ در معنی «ایجاد مهر و محبت در دل»: «مهر پرهام در دلش افتاده بود.» (ص۴۲)

ـ فعل «انداختن»

سرنمون اولیه‌ی «انداختن»، به‌معنی پرتاب‌کردن یا رهاکردن چیزی است، اما در بافت‌های مختلف رمان، این فعل معانی متنوعی یافته که به واسطه‌ی هم‌نشینی با کلمات دیگر، دگرگونی خاصی در حوزه‌ی معنا رخ می‌دهد:

ـ در معنی «هدایت‌کردن سخن و گفت‌وگو»: «صحبت را در مسیر دلخواهش انداخت.» (ص۴۰)

ـ در معنی «کوتاه توجه‌کردن؛ نگاه‌کردن سریع»: «احسان نگاهی به او انداخت.» (ص۳۹۸)

ـ در معنی «بی‌ارزش‌شدن؛ از دست‌دادن جایگاه»: «الهه از چشممون افتاد.» (ص۳۳۶)؛ «خودتو از چشممون انداختی.» (ص۳۱۸)

ـ فعل «گرفتن»

معنی اولیه‌ی «گرفتن»، به دست‌آوردن چیزی است. در این رمان، بسته به هم‌نشینی‌های مختلف، معانی متفاوتی از این فعل دیده می‌شود:

ـ در معنی «رونق پیداکردن کار؛ رشد و موفقیت در کار»: «اینجا کارم گرفته.» (ص۳۹۱)

ـ در معنی «صاحب اختیارشدن؛ تسلط‌یافتن»: «تو می‌خواهی اختیار منو دستت بگیری.» (ص۳۰۵)

ـ در معنی «خویشتن‌داری؛ کنترل احساسات»: «الهه به سختی جلوی خودش را می‌گرفت.» (ص۴۳۷)

ـ در معنی «اندوهگین‌شدن؛ ناراحت‌شدن؛ غمگین‌شدن»: «در حالی‌که قیافه‌ی او گرفته بود.» (ص۳۹)

ـ در معنی «بی‌توجهی و بی‌اعتنایی»: «ما رو تحویل نمی‌گیرد.» (ص۳۰)

ـ فعل «خوردن»

سرنمون فعل «خوردن»، به‌معنی جویدن و بلعیدن غذا است، اما گاهی با هم‌نشینی واژگان، معانی دیگری پیدا می‌کند:

ـ در معنی «بدحال‌شدن»: «حالت، سر جلسه به‌هم خورد.» (ص۱۸) این کاربرد نشان‌دهنده‌ی احساس ناخوشی و ناراحتی جسمی است.

ـ در معنی «به‌صدا درآمدن زنگ»: «زنگ که خورد، بچه‌ها کلاس را ترک کردند.» (ص۵۱۲) در اینجا، «خوردن» به معنای اتفاق‌افتادن یا فعال‌شدن چیزی (مانند زنگ) است.

ـ فعل «آمدن»

سرنمون فعل «آمدن»، ورود یا نزدیک‌شدن به جایی است، اما در برخی کاربردهای رمان *بازگشت عاشقانه*، بسته به هم‌نشینی با دیگر واژگان، معانی متفاوتی پیدا می‌کند:

ـ در معنی «سازگاری» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «کنار»: «راحت با این مسئله کنار میان.» (ص۹۲)

ـ در معنی «آگاه‌شدن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «خود»: «دخترم به خودت بیا!» (ص۲۲)

ـ در معنی «سخن‌گفتن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «حرف»: «زودتر از همه به حرف آمد.» (ص۶۵)

ـ فعل «زدن»

سرنمون فعل «زدن»، نواختن ضربه است، اما بسته به هم‌نشینی با واژه‌های دیگر، تغییر معنا می‌یابد:

ـ در معنی «خرابکاری» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «گند»: «الهه! وای گند زدم.» (ص۱۹)

ـ در معنی «خارج‌شدن» به‌دلیل هم‌نشینی با ضمیر انسانی: «از خانه بیرون زد.» (ص۲۶)

ـ در معنی «شک‌کردن؛ گمان‌کردن»: «مشکوک می‌زنی.» (ص۱۰۱)

ـ فعل «پریدن»

سرنمون این فعل، «بال‌زدن» و «اوج‌گرفتن» است، اما در کاربرد زبانی فعل، دچار تغییر معنایی می‌شود:

ـ در معنی «خشم‌گرفتن و اعتراض‌کردن» به‌دلیل هم‌نشینی با فاعل انسانی: «نگین به پرهام پرید.» (ص۸۵)

ـ فعل «گرفتن»

سرنمون فعل «گرفتن» به معنی «به‌دست‌آوردن» است، اما در کاربرد زبانی می‌تواند معانی دیگری نیز بگیرد:

ـ در معنی «حمایت‌کردن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «طرف»: «هیچ وقت، طرفِ پدرش را نمی‌گرفت.» (ص۵۰۰)

ـ فعل «کشیدن»

معنای اولیه‌ی فعل «کشیدن»، «سوق‌دادن» یا «نقل‌مکان کردن» است، اما در هم‌نشینی با واژگان مختلف، معنای آن تغییر می‌کند:

ـ در معنی «منصرف‌شدن»: به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «دست»: «الهه از خنده دست کشید.» (ص۳۰)؛ «دست از نگاه‌کردن او کشید.» (ص۱۸۰)

ـ فعل «رفتن»

سرنمون فعل «رفتن»، حرکت از جایی به جای دیگر است، اما بسته به هم‌نشینی، معانی متفاوتی پیدا می‌کند:

ـ در معنی «تأمل و تفکر» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «فکر»: «الهه در فکر رفت.» (ص۱۱۳)

ـ در معنی «توجه به کسی یا چیزی» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «چشمان»: «چشمان افسر از صورت الهه روی صورت درهم پرهام رفت.» (ص۲۲۸)

ـ در معنی «تاریک‌شدن هوا»: «هوا کم‌کم رو به تاریکی می‌رفت.» (ص۴۸۲)

ـ فعل «شکستن»

سرنمون فعل «شکستن»، «خردشدن» یا «چندپاره شدن چیزی» است، اما در کاربرد زبانی معانی دیگری نیز می‌یابد:

ـ در معنی «آزرده‌شدن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «دل»: «قلب الهه شکست.» (ص۲۳۷)

ـ فعل «گوش‌دادن»

سرنمون این فعل، «شنیدن» و «گوش‌سپردن» است، اما بسته به هم‌نشینی، معانی متفاوتی پیدا می‌کند:

ـ در معنی «اطاعت‌کردن»: «به حرف‌هایش گوش سپرده.» (ص۳۰۰)؛ «پدرم همه‌ی اینارو بهم گفت، ولی من گوش نکردم.» (ص۳۲۰)

ـ در معنی «بی‌اعتنایی» یا «عدم توجه به کسی یا امری»: «گوشش بدهکار نیست.» (ص۳۰۱)

ـ در معنی «تمرکز و توجه کامل»: «سراپا گوشم.» (ص۳۷۵)

ـ فعل «نشستن»

این فعل در معانی اولیه به معنای «منزل‌کردن و جلوس» است، اما در کاربرد زبانی رمان، بسته به هم‌نشینی با واژه‌هایی مثل «غم»، «لبخند» و «پوزخند»، تغییر معنا می‌یابد:

ـ در معنی «اندوهگین‌شدن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «غم»: «تمام غم‌های عالم بر دلش نشسته.» (ص۴۸۲)

ـ در معنی «تغییر حالت چهره» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌های «لبخند» و «پوزخند»: «لبخند تلخی بر لب الهه نشست.» (ص۵۱۳)؛ «پوزخند بر لبان پرهام نشست.» (ص۲۳۷)

ـ فعل «شکفتن»

سرنمون این فعل، «بازشدن غنچه‌ی گل» است، اما بسته به هم‌نشینی با واژگان دیگر، تغییر معنا می‌یابد:

ـ در معنی «شادشدن» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «صورت»: «صورت نگین با شنیدن صدای او شکفت.» (ص۴۶۲)

ـ فعل «پرکشیدن»

سرنمون این فعل، «پروازکردن» است، اما در رمان *بازگشت عاشقانه*، معانی دیگری هم دارد:

ـ در معنی «محبت و دلبستگی» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «دل»: «دلش به سوی او پرکشید.» (ص۴۷۳)؛ «دلم براش پرکشید.» (ص۴۶۰)

ـ در معنی «هم‌نشینی و مصاحبت» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «پریدن»: «اصلاً بهت نمیاد با مردایی که زن دارن بپری.» (ص۱۶۰)

ـ فعل «دوختن»

سرنمون این فعل، «به‌هم پیوستن دو تکه پارچه با سوزن و نخ» است، اما در هم‌نشینی با واژگان دیگر، معنای آن تغییر می‌کند:

ـ در معنی «خیره‌شدن و توجه دقیق» به‌دلیل هم‌نشینی با واژه‌ی «چشم»: «چشمانش را به غذا دوخت.» (ص۴۲۵)

ـ فعل «ایستادن»

سرنمون اولیه‌ی فعل «ایستادن»، «برخاستن و ایستاده‌بودن» است که بیشتر در موقعیت‌های فیزیکی به‌کار می‌رود. با این‌حال، در کاربرد زبانی رمان، این فعل در معانی استعاری و معنایی نیز به‌کار می‌رود:

ـ در معنی «مقاومت‌کردن»: «حالا تبدیل به مردی شده که مقابل الهه ایستاده بود.» (ص۳۰۶)

ـ در معنی «استقلال و پایداری»: «نمی‌توانست روی پای خود بایستد.» (ص۴۳)

ـ در معنی «منتظرشدن؛ ایستادن در انتظار رویدادی یا تصمیمی خاص»: «چرا ساکت ایستاده؟» (ص۳۰۰)

ـ فعل «سوار شدن»

سرنمون اصلی «سوارشدن» به معنای «سوار بر وسیله‌ای یا جایی قرارگرفتن» است. اما در ترکیب با واژگانی خاص مانند «روی»، معنای استعاری جدیدی پیدا می‌کند:

ـ در معنی «مسلط‌شدن؛ کنترل‌کردن کسی یا چیزی»: «نزار این دختره روت سوار بشه.» (ص۲۲۴)

ـ فعل «تراشیدن»

این فعل به معنای «پاک‌کردن، صاف‌کردن یا خراطی‌کردن» است، اما در این رمان، در ترکیب با واژه‌ی «دلیل»، معنای آن تغییر می‌کند:

ـ در معنای «بهانه‌آوردن؛ توجیه نادرست آوردن»: «چه دلیلی از خود می‌تراشید.» (ص۲۲۳)

ـ فعل «چرخیدن»

این فعل به معنای «حرکت دورانی‌داشتن یا چرخ‌زدن» است، اما در ترکیب با واژه‌ی «فکر»، معنای جدیدی می‌یابد:
ـ در معنی «اندیشیدن بیش از حد» و «دغدغه داشتن»: «فکر الهه دور و بر الهام بیش‌تر چرخید.» (ص۹۲)

ـ فعل «توانستن»

این فعل به‌طور معمول، به معنای «داشتن قدرت یا قابلیت انجام کاری» است. در جمله‌ای از رمان *بازگشت عاشقانه*، این فعل به‌طور مستقیم برای بیان توانایی فیزیکی و روانی فرد به‌کار می‌رود:
ـ در معنی «داشتن اراده؛ توانایی برای انجام کاری؛ اراده در گرفتن تصمیمی»: «پرهام هیچ‌وقت نمی‌توانست روی پای خود بایستد.» (ص۴۳)

بررسی کاربرد فعل‌ها در رمان *بازگشت عاشقانه* نشان می‌دهد که چندمعنایی در حوزه‌ی فعل به‌طور معمول، به‌واسطه‌ی هم‌نشینی با دیگر واژگان، استعاره‌های مفهومی و استفاده‌های مجازی شکل می‌گیرد. بسیاری از فعل‌های رایج در زبان فارسی، بسته به زمینه‌ی بافتی و هم‌نشینی، از معنای اولیه خود فاصله گرفته و معانی انتزاعی‌تر و احساسی‌تر پیدا می‌کنند. این پدیده، علاوه بر غنای زبانی، به نویسنده امکان می‌دهد تا مفاهیم پیچیده و احساسات ظریف را با استفاده از فعل‌های ساده، اما چندوجهی بیان کند. درنتیجه؛ استفاده از فعل‌ها با معانی مختلف در موقعیت‌های متنوع، نشان‌دهنده‌ی انعطاف‌پذیری زبان است و می‌تواند به‌طور مؤثری احساسات و وضعیت‌های پیچیده‌ی شخصیت‌ها را بازتاب دهد. از این‌رو، این نوع تحلیل‌ها نه‌تنها به شناخت بهتر زبان‌شناسی، بلکه به افزودن لایه‌های ضمنی و احساسی فراوان به روایت و درک عمیق‌تر از متن‌های ادبی، کمک می‌کند.

۳،۲،۲. چندمعنایی در سطح تک‌واژها؛ تأثیر وندها بر معانی فعل‌ها در رمان *بازگشت عاشقانه*

در زبان‌شناسی فارسی، وندها از اجزای کلیدی و مهم به شمار می‌آیند که با افزودن به فعل‌ها و اسم‌ها، معانی جدیدی ایجاد می‌کنند و گاهی موجب تغییر ساختار معنایی یک واژه یا فعل می‌شوند. وندها با توجه به جایگاه قرارگیری خود در واژه، به سه دسته‌ی پیشوند، میانوند و پسوند تقسیم می‌شوند. درواقع؛ «وندها از جمله مهم‌ترین تک‌واژها در زبان فارسی هستند که با قرارگرفتن در ابتدا، آخر و وسط واژگان، مفهوم جدیدی به آنها اضافه می‌کنند و گاهی بر طبق قاعده‌ای، معنا را تغییر می‌دهند. یعنی از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر انتقال پیدا می‌کنند.» (پورمحمد و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۳) در این بخش به بررسی برخی تک‌واژها (وندها) می‌پردازیم که تأثیر چشمگیری در معنای فعل‌ها دارند و موجب تحول‌های معنایی می‌شوند.

ـ پیشوند «بر»

پیشوند «بر» در زبان فارسی معمولاً به معنای «بلندی، بالا، روی و مقابل» است. هنگامی‌که این پیشوند به فعل‌ها افزوده می‌شود، علاوه بر تأکید بر موقعیت مکانی، معنی خاصی به فعل می‌بخشد:
ـ «برگشتن»: بدون پیشوند «بر»، به معنای «حرکت در اطراف یا جست‌وجوکردن» است، اما با افزودن پیشوند «بر»، معنای «بازگشتن» یا «عقب‌رفتن» به فعل اضافه می‌شود: «اگر برگردم ایران، اولین کاری که می‌کنن یه زن خوب برام پیدا می‌کنن.» (ص۱۱)؛ «دلم برای همه‌تون تنگ شده، وقتشه برگردم.» (ص۱۴)

ـ پیشوند «در»

پیشوند «در» که به معنی «داخل» یا «درون» است، با افزودن به فعل‌های مختلف، معانی متفاوتی می‌یابد. این پیشوند معمولاً معنای رفتاری و دگرگونی‌ها را به فعل می‌بخشد و گاهی موجب تغییر در نوع عملکرد فعل می‌شود:

ـ «درآوردن»: وقتی پیشوند «در» به فعل «آوردن» افزوده می‌شود، به معنای «خارج‌کردن»، «قاپیدن» یا «ربودن» تغییر می‌یابد: «هومن را از دست پرهام درآورد» (ص۵۸)؛ «دوچرخه را از دستش درآورد.» (ص۲۸)

ـ «درآمدن»: در این حالت، فعل «آمدن» که به معنای «رسیدن» است، با پیشوند «در»، معنای جدیدی پیدا می‌کند، به‌ویژه در مفاهیم «بلندی» و «به‌صدا درآمدن»: «در به‌صدا درآمد.» (ص۱۱۶)

ـ «درنیفتادن»: در اینجا، «افتادن» به معنای «سقوط» یا «پایین‌آمدن» است، اما با پیشوند «در» به معنای «وارد جنگ یا مبارزه‌شدن» تبدیل می‌شود: «با پهلوان جماعت درنیفت.» (ص۹۴)

ـ پیشوند «فرو»

پیشوند «فرو» که به‌ظاهر شکل تخفیف‌یافته‌ی پیشوند «فرود» است؛ در زبان فارسی معمولاً معنای «پایین» یا «درون» دارد و در برخی موارد به معنای «کم‌شدن» یا «توقف» به‌کار می‌رود. در موارد خاص، این پیشوند با اضافه‌شدن به فعل‌های مختلف، دگرگونی‌های معنایی قابل‌توجهی ایجاد می‌کند. (پورمحمد و دیگران، ۶۴:۱۳۹۸)

در رمان *بازگشت عاشقانه*، این پیشوند همراه فعل «رفتن» آمده و فعل را که به معنی «از جایی به جایی نقل‌مکان‌کردن» است، دچار تحول معنایی نموده است:

ـ «فرورفتن»: با افزودن این پیشوند به فعل «رفتن»، به «غوطه‌ور شدن» یا «غرق‌شدن در اندیشه» تغییر معنا می‌دهد: «همه در فکر الهه، فرورفتند» (ص۹۱)؛ «در فکر فرورفت.» (ص۲۰۴)

ـ «فروخوردن»: در این ترکیب، پیشوند «فرو» به فعل «خوردن» افزوده شده و به معنای «کنترل‌کردن» یا «سرکوب‌کردن» تغییر می‌یابد. این تغییر معنایی می‌تواند اشاره به خودداری از واکنش‌ها یا احساسات داشته باشد: «الهه خنده‌اش را فروخورد.» (ص۲۴۳)

این کاربردها نشان می‌دهد که گاهی پیشوندها (وندها) می‌توانند نه‌تنها مکان و موقعیت، بلکه حالات روحی و احساسی را نیز تغییر دهند و به آنها جنبه‌ای معنایی و استعاری اضافه کنند. این تحولات معنایی نه‌تنها براساس جابه‌جایی فیزیکی و مکانی، بلکه براساس تغییرات ذهنی، احساسی و رفتاری نیز ایجاد می‌شود که نشان از غنای زبان و قابلیت‌های بی‌پایان آن در بیان مفاهیم دارد.

۴،۲،۲. چندمعنایی کنایی در سطح جمله؛ تحلیل و بررسی زبان‌شناختی

چندمعنایی کنایی زمانی اتفاق می‌افتد که جمله‌ها، در ظاهر معنای روشن و شفافی دارند، اما مخاطب به‌طور قراردادی معنای دیگری از آن جمله برداشت می‌کند که در بافت جمله گنجانده نشده است. در این موارد، ارتباطی غیرمستقیم میان جمله و مفهومی که مخاطب برداشت می‌کند، وجود دارد. (لاینز، ۱۳۹۱: ۱۲) این نوع معنای کنایی به‌ویژه در ادبیات و داستان‌ها مانند *بازگشت عاشقانه* مشاهده می‌شود، جایی‌که عبارت‌ها و جمله‌ها با تغییر در معنا به مفاهیم عمیق‌تری اشاره می‌کنند. در اینجا به تحلیل جمله‌هایی می‌پردازیم که در آنها چندمعنایی کنایی در سطح جمله دیده می‌شود و نشان‌دهنده‌ی چگونگی تحول معنای جمله در ساختار متن هستند:

ـ حس آرامش

«نباید می‌ذاشتم آب تو دلش تکون بخوره.» (ص۵۲۷) در ظاهر، جمله به تکان‌نخوردن آب اشاره دارد، اما معنای کنایی و قراردادی آن به آرامش و سکون در دل اشاره دارد. بین ایجاد حس آرامش و تکان‌نخوردن آب، رابطه‌ی شباهت وجود دارد. تکان‌نخوردن آب، نماد آرامش است. اگر آب در ظرفی تکان نخورد یعنی آنجا آرامش حاکم است.

ـ درماندگی و عدم چاره‌پذیری

«الهه با کاری که کرده بود، راه را بسته بود.» (ص۴۳۰) در ظاهر جمله، «راه بسته» به مسدودکردن مسیر فیزیکی اشاره دارد، اما در واقع معنای کنایی آن به نبودن راه چاره و گره‌خوردن وضعیت اشاره می‌کند. میان «مسدود شدن» و «نبودن راه‌حل» ارتباطی مفهومی وجود دارد؛ یعنی چاره‌ای برای گریز وجود ندارد.

ـ شدت اندوه و ناراحتی

«خواهرت از غصه دوریت آب شده.» (ص۳۹۰) «آب‌شدن» به معنای ذوب‌شدن است، اما در اینجا مفهوم کنایی آن به شدتِ غم و ناراحتی اشاره دارد که منجر به ضعف تن می‌شود. ارتباط میان آب‌شدن (ذوب‌شدن) و ضعف جسمانی، تصویر فزاینده‌ی غم و رنج را نشان می‌دهد.

ـ خیانت‌کردن

«این‌چنین از پشت به او خنجر زد.» (ص۴۰۴) در ظاهر، «از پشت به او خنجرزدن» به معنی حمله‌ی فیزیکی است، اما معنای کنایی آن به خیانت و ضربه‌ای که به‌طور پنهانی به کسی زده می‌شود، اشاره دارد. این تغییر معنایی در اثر بافت جمله است که تصویری از ضربه‌ی غافلگیرانه و نابجا را به ذهن می‌آورد.

ـ تشویش و اضطراب

«قلب الهه به لرزه درآمد.» (ص۳۷۶) لرزیدن قلب معمولاً به‌طور فیزیکی قابل تصور است، اما در این جمله، معنای کنایی آن به اضطراب و تشویش عاطفی اشاره دارد.

ـ گرفتاری دوچندان

«داری خودت را از چاله به چاه میندازی.» (ص۳۶۶) «از چاله به چاه افتادن» به معنای گیرکردن در شرایط سخت است، اما در معنای کنایی، به معنای گرفتارشدن در وضعیتی پیچیده‌تر و دشوارتر است.

ـ شدت تعجب و بهت

«یک پارچ آب یخ روی سرش خالی کرد.» (ص۳۲۲) در ظاهر، خالی‌کردن آب یخ ممکن است به کرختی و شوک جسمی اشاره داشته باشد، اما معنای کنایی آن تعجب و بهت شدید است که باعث می‌شود شخص، دچار کرختی عاطفی شود.

ـ تلخی تجربه و اشتباه

«سرش به سنگ نمی‌خورد.» (ص۳۰۰) «سر به سنگ‌خوردن» به معنای درد و عذاب است، اما در اینجا به معنای کنایی تجربه‌ی تلخی است که دیگر تکرار نمی‌شود.

ـ شدت خشم و فروخوردن آن

«میثم خون خودش را می‌خورد.» (ص۱۸۴) در ظاهر، جمله به «خوردن خون» اشاره دارد، اما در معنای کنایی و استعاری، به‌ویژه در مواقع خشم و عصبانیت، فروخوردن و کنترل احساسات معنی می‌دهد.

ـ مالک کسی شدن، به‌دست‌آوردن کسی

«این دختره رو کسی نمی‌تونه به دست بیاره.» (ص ۹۹) در ظاهر، این جمله به معنای به دست‌آوردن چیزی است، اما معنای کنایی آن به گرفتن دختر برای ازدواج اشاره دارد. ارتباط مفهومی میان «به‌دست‌آوردن» و «ازدواج» در اینجا بسیار روشن است.

ـ اظهار علاقه‌ی شدید

«همه مثل پروانه دورش می‌گردن.» (ص ۸۸) «دور چیزی گردیدن» معمولاً به معنای چرخیدن فیزیکی است، اما در اینجا معنای کنایی آن به علاقه و توجه شدید به کسی یا چیزی، اشاره دارد.

ـ لجاجت و عنادورزی

«از خر شیطون پیاده شو!» (ص۶۰) در این جمله، «از خر پیاده‌شدن» به معنای ترک لجاجت و دگرگونی رفتار است. این تصویر استعاری از حیوانات، نشان‌دهنده‌ی خروج از مسیر اشتباه یا لجاجت رفتاری است.

ـ پشیمانی

«نسرین لب به دندان گزید.» (ص۶۴) «لب به دندان گزیدن» به‌معنای ندامت و پشیمانی است. در این جمله، این تصویر استعاری، بیانگر حس پشیمانی شدید و بازگشت به خود است.

ـ مستقل‌شدن

«نمی‌توانست روی پای خود بایستد.» (ص۴۳) «روی پای خود ایستادن» به معنای استقلال است. در اینجا، مفهوم استعاری از ایستادن بر روی پا، از دلالت فیزیکی به معنای استقلال اجتماعی و شخصی منتقل می‌شود.

ـ مقاومت و ایستادگی

«هیچ فکرش را نمی‌کرد یک روز در مقابلش بایستد.» (ص۳۰۰) در این جمله، «در مقابل کسی ایستادن» به معنای مقاومت‌کردن است. این جمله به‌صورت استعاری، از معنای فیزیکی ایستادن به مفهوم ایستادگی و مقاومت در برابر چالش‌های روانی یا اجتماعی، منتقل می‌شود.

ـ قطع رابطه و عدم دخالت

«باور کنید ما با پرهام کاری نداریم.» (ص۳۰۱) «کاری نداشتن با کسی» به معنای قطع رابطه یا دخالت‌نکردن است. این تغییر معنایی در سطح جمله به مفهوم اجتماعی ورودنکردن به زندگی شخصی دیگران، اشاره دارد.

این نوع کنایی چندمعنایی‌ها در آثار ادبی به‌ویژه در رمان *بازگشت عاشقانه* به‌طور گسترده استفاده می‌شود و عمق معنایی جمله‌ها را به‌طور قابل‌توجهی افزایش می‌دهد.

۵،۲،۲. چند معنایی در سطح صفت: تحلیل و بررسی معنای توصیفی در بافت جمله

صفت یکی از اجزای مهم زبان است که برای توصیف ویژگی‌های ظاهری یا حالت‌های مختلف اشیا یا افراد به‌کار می‌رود. صفت‌ها می‌توانند در بافت‌های مختلف، معنای متفاوتی پیدا کنند و گاهی یک صفت، علاوه بر دلالت اصلی خود، در یک جمله، معنای کنایی یا استعاری به‌دست می‌آورد که به غنای متن و عمق مفهوم افزوده می‌شود. در ادامه؛ به تحلیل چند صفت و چندمعنایی‌های آنها در جمله‌ی «الهه با لبخندی کمرنگ و مهربان گفت» از رمان *بازگشت عاشقانه*، می‌پردازیم:

ـ کمرنگ (بی‌رنگ)

صفت «کمرنگ» در ابتدا به معنای «بی‌رنگ» یا «کم‌رنگ» است. این صفت معمولاً در توصیف رنگ‌ها یا ویژگی‌های ظاهری به‌کار می‌رود، اما در این جمله، معنای آن از مفهومی ظاهری به معنای استعاری تغییر می‌کند. «لبخند کمرنگ» می‌تواند نشانه‌ای از احساسات درونیِ متناقض باشد. به عبارت دیگر، این لبخند نه از روی شادمانی کامل، بلکه از روی رضایت و در عین‌حال ناراحتی است و به یک لایه‌ی معنایی عمیق‌تر، اشاره دارد.

ـ مهربان (دلنشین)

صفت «مهربان» در اینجا به معنای «دلسوز بودن» یا «داشتن روحیه‌ای لطیف و دوستانه» است. این صفت در بافت جمله بیشتر از ویژگی ظاهری لبخند، اشاره به ویژگی درونی و عاطفی شخصیت دارد. «مهربان‌بودن» در ترکیب با صفت «کمرنگ»، به‌طور معناداری با احساسات پیچیده شخصیت الهه هم‌راستا می‌شود و تأثیر آن بر مخاطب، ترکیب تضادی از احساسات عاطفی است.

درواقع؛ صفت‌ها در بسیاری از موارد برای توصیف ویژگی‌های ظاهری یا احساسی به‌کار می‌روند، اما وقتی در بافت‌های خاص و داستانی قرار می‌گیرند، می‌توانند معنای دوم و پیچیده‌تری پیدا کنند. به‌ویژه در ادبیات و داستان‌های عاطفی همچون رمان *بازگشت عاشقانه*، صفت‌ها به‌طور معمول ابزاری برای انتقال پیام‌های پنهانی و استعاری هستند که تنها، درک دقیق بافت متن، می‌تواند آنها را آشکار کند.

***

این پژوهش، به بررسی ابعاد مختلف چندمعنایی در زبان فارسی با تأکید بر رمان *بازگشت عاشقانه* می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های مورد توجه در رمان، تحلیل و بررسی نحوه‌ی کاربرد زبانی و تغییرات معنایی واژگان و ترکیبات در متن است. این واژگان که در سطح‌های مختلف زبانی از جمله فعل‌ها، تک‌واژها، جمله‌ها و صفات، مورد استفاده قرار گرفته‌اند، نشان‌دهنده‌ی انعطاف‌پذیری زبان فارسی و توانایی آن در انتقال مفاهیم پیچیده و متعدد هستند. بررسی هریک از این سطح‌های معنایی نشان می‌دهد که زبان در قالب‌های مختلف، از جمله هم‌نشینی واژگان و استفاده از پیشوندها و پسوندها، قادر است معانی مختلفی را ایجاد کند که همواره به دنبال تولید معناهای جدید در بافت خاص خود است.

یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که بسیاری از واژگان در ظاهر معنای ساده‌ای دارند، اما از آنجاکه مخاطب به کنایه‌ها و معانی پنهان در آنها توجه دارد، برداشت‌های متفاوتی از این واژگان می‌شود. این تغییرات معنایی، به‌ویژه در مواردی مانند تغییرات در فعل‌ها با استفاده از پیشوندها و پسوندها، یا کنایه‌ها و استعاره‌ها در جمله‌ها، توانایی زبان در آفرینش معناهای پیچیده و متفاوت را به‌روشنی نشان می‌دهند. در این روند، مخاطب نه‌تنها با واژه‌ها، بلکه با مفاهیم ضمنی و کنایی که در متن به‌طور غیرمستقیم بازتاب می‌یابند، مواجه می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

چندمعنایی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی، در سطح‌های مختلف واژگانی و نحوی ساختارهای متنی، به‌ویژه در آثار ادبی، نقش تعیین‌کننده‌ای در گسترش ظرفیت‌های معنایی دارد. در این پژوهش، بررسی رمان *بازگشت عاشقانه* نشان می‌دهد که نویسنده با بهره‌گیری از این ظرفیت زبانی، امکان تفسیرهای چندلایه‌ای را برای مخاطب فراهم می‌کند و از این طریق، به پیچیدگی و عمق بیشتر متن دست می‌یابد. چندمعنایی در این رمان نه‌تنها در سطح

واژگان و فعل‌ها، بلکه در سطح جمله‌ها، صفت‌ها و تک‌واژها نیز به‌صورت نظام‌مند به‌کار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که انتخاب‌های زبانی نویسنده، ضمن حفظ پیوستگی معنایی متن، موجب ایجاد ابهام هنری و چندلایگی مفاهیم می‌شود.

در سطح تک‌واژ، مشاهده می‌شود که پیشوندها و پسوندها با تغییر ساختاری واژگان، حوزه‌ی معنایی آنها را گسترش داده و گاه سبب جابه‌جایی آنها میان مقوله‌های واژگانی می‌شوند. در سطح فعل، افعال سرنمونی با هم‌نشینی‌های متنوع، از معانی اولیه‌ی خود فراتر رفته و دلالت‌های جدیدی پیدا می‌کنند که در برخی موارد، به‌ویژه در کاربردهای کنایی، با معناهای مختلف مفهومی و استعاری، ترکیب می‌شوند. در سطح جمله، ساخت‌های کنایی و استعاری، با بهره‌گیری از مکانیزم‌های شباهت و مجاورت معنایی، موجب شکل‌گیری لایه‌های تفسیرپذیر می‌گردند که بستگی به دانش پیشین و قراردادهای ذهنی مخاطب دارند. در سطح صفت نیز، برخی واژگان توصیفی بافت‌مند شده و در سیاق‌های مختلف، به دلالت‌های متفاوتی می‌رسند که از معنای اولیه‌ی آنها فراتر می‌رود.

براساس یافته‌های این پژوهش، می‌توان نتیجه گرفت که چندمعنایی در *بازگشت عاشقانه* تنها یک پدیده‌ی زبانی نیست، بلکه به‌عنوان یک ابزار سبکی، نقش تعیین‌کننده‌ای در برجسته‌سازی معانی، تعمیق لایه‌های مفهومی و افزایش تعامل خواننده با متن دارد. بهره‌گیری از چندمعنایی، علاوه بر افزایش ظرفیت‌های زبانی و زیبایی‌شناختی متن، به انسجام ساختاری و ارتباط‌های درون‌متنی نیز کمک کرده و موجب شده است که معنا نه‌تنها در سطح واژگان، بلکه در سطح‌های نحوی و معنایی نیز به‌گونه‌ای پویا و چندلایه‌ای، شکل گیرد. بنابراین، مطالعه‌ی این پدیده در آثار ادبی معاصر می‌تواند مسیرهای جدیدی برای تحلیل سبک‌شناسی، نشانه‌شناسی متن‌ها و حتی نظریه‌های معناشناختی در زبان فارسی، بگشاید.

پی‌نوشت‌ها

(۱) در تمامی نمونه‌های ارائه‌شده در این پژوهش، شواهد و تحلیل‌ها براساس متن رمان *بازگشت عاشقانه* صورت گرفته است. ازاین‌رو، برای پرهیز از تکرار نام اثر، در تمامی ارجاع‌ها، تنها به ذکر شماره صفحه بسنده شده است. این شیوه نه‌تنها موجب انسجام و کوتاهی در متن می‌شود، بلکه امکان تمرکز بیشتر بر تحلیل‌های ادبی و محتوایی را فراهم می‌آورد.

(۲) تمامی معانی واژه‌ها و عبارت‌های به‌کاررفته در این پژوهش براساس *لغتنامه‌ی* دهخدا است. بااین‌حال، به‌منظور جلوگیری از تکرار و افزایش انسجام متن، از ذکر نام منبع در هر مورد، خودداری شده است.

منابع

ـ الروزنامجی، رغدهانی و الفوادی، رحیم‌علی (۴۵ شماره)، «سیستم اشتقاق و تاثیر آن بر ترجمه‌ی واژگان جدید در زبان‌های روسی و عربی»، مجله زبان‌ها، دانشگاه بغداد.

ـ بیگ‌پور، رضا (۱۳۹۰). *حقیقت و معنا در فلسفهٔ تحلیلی معاصر*، چاپ اول، تهران: حکمت.

ـ پورمحمد، مهدی؛ شمسا، روح‌الله و ترابی، لیلا (۱۳۹۸). «بررسی شبکه‌ی معنایی پیشوند «فرو» از منظر معناشناسی شناختی»، مجله‌ی تازه‌های علوم‌شناختی، دوره ۲۱، شماره ۲، صص ۷۳ـ۶۱.

ـ حضرتی، یوسف؛ احمدخانی، محمدرضا؛ روشن، بلقیس و یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۹۵). *درآمدی بر مفاهیم معنی‌شناسی شناختی: استعاره و طرحواره‌های تصوری*، بناب: پارلاق قلم.

ـ دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). *لغتنامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ـ سبزواری، مهدی (۱۳۹۷). «*بررسی انواع چندمعنایی در فارسی معیار با رویکرد شناختی*»، دوماهنامه‌ی علمی – پژوهشی جستارهای زبانی، دوره ۹، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۴۵)، صص ۲۷۱ـ ۲۵۱.

ـ سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

ـ صفوی، کوروش (۱۳۷۰). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سورهٔ مهر.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۲). *منطق در زبان‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ـ فهیمی‌تبار، حمیدرضا (۱۳۸۴). «نقد واژگان ترجمه‌ی قرآن به زبان فارسی براساس بافت»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های قرآنی، دوره۱۱ (۴۲و ۴۳).

ـ لاینز، جان (۱۳۹۱). *درآمدی بر معناشناسی زبان*، ترجمه‌ی کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: علمی.

ـ نعمتی، مرضیه (۱۴۰۲). *بازگشت عاشقانه*، تهران: رمان بوک.

ـ ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*، ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: صفی علیشاه.

نقد و بررسی ترجمه های عربی با نمونه هایی برگزیده از داستان های کوتاه صادق هدایت

دکتر رفل موفق عبدالهادی
گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده
ترجمه‌ی داستان‌های کوتاه صادق هدایت به عربی، پلی میان ادبیات فارسی و عربی ایجاد کرده است؛ آثاری که علاوه بر بازتاب زندگی و فرهنگ ایرانی، از چالش‌های زبانی و فرهنگی عبور می‌کنند. داستان‌های کوتاه هدایت، از جمله «سگ ولگرد» و «داش آکُل»، نه‌تنها بازتابی از سبک منحصربه‌فرد او، بلکه روایتگر شرایط اجتماعی و روانی دوران نویسنده می‌باشند. ترجمه‌ی این آثار به عربی، دریچه‌ای تازه به روی مخاطبان عرب گشوده است تا با دنیای ادبیات فارسی و اندیشه‌ی هدایت، بیشتر آشنا شوند. در این پژوهش؛ با تمرکز بر گزیده‌هایی از دو داستان یادشده، از روش تحلیلی ـ تطبیقی و نقد زبانی استفاده شده است. گزیده‌ای از متن اصلی داستان‌ها و ترجمه‌های عربی آنها با یکدیگر مقایسه شده و چالش‌هایی مانند ترجمه‌ی زبان محاوره‌ای، تفاوت‌های فرهنگی و انتقال دقیق سبک نویسنده، بررسی شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که مترجمان گاه در بازآفرینی مفاهیم عمیق یا انتقال بازآفرینی محلی به زبان عربی با دشواری‌هایی مواجه هستند. این مسائل در برخی موارد، به تحریف معنایی، سبکی و زبانی منجر شده است. با این‌حال، ترجمه‌های عربی داستان‌های هدایت گامی مؤثر در تقویت تبادل فرهنگی و معرفی ادبیات مدرن فارسی بوده‌اند. تحلیل انجام‌شده در این پژوهش، بر لزوم آشنایی عمیق مترجمان با هر دو زبان و فرهنگ تأکید دارد و اهمیت حفظ اصالت سبک نویسنده را برجسته می‌سازد. همچنین این پژوهش پیشنهادهایی برای بهبود کیفیت ترجمه‌های آینده ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: تحلیل تطبیقی، نقد ترجمه، ترجمه‌ی عربی، داستان کوتاه، صادق هدایت، «سگ ولگرد»، «داش آکل».

۱. مقدمه

ترجمه به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین ابزارهای تبادل فرهنگی، نقش مهمی در انتقال مفاهیم، ارزش‌ها و هویت ادبی ایفا می‌کند. از دیرباز، ترجمه میان دو ملت ایران و عرب، با تأثیرهای متقابل در زبان و فرهنگ، پلی برای تعامل و نزدیکی بوده است. در دوران معاصر، ترجمه‌ی آثار ادبی فارسی، به‌ویژه داستان‌های کوتاه، توجه ویژه‌ای را در جهان عرب به‌خود جلب می‌کند. این آثار، به‌دلیل پرداختن به موضوعات عمیق انسانی و اجتماعی، بازتاب‌دهنده‌ی هویت فرهنگی و فکری ایران معاصر می‌باشند. از این‌رو، ترجمه‌ی آنها گامی مهم در تقویت روابط فرهنگی و معرفی ادبیات مدرن فارسی به‌شمار می‌رود. در میان نویسندگان معاصر ایران، صادق هدایت با سبک و محتوای منحصربه‌فرد، جایگاهی ویژه دارد. او با داستان‌های کوتاه خود، مانند «سگ ولگرد»(۱) و «داش آکل»(۲)، توانسته است تصویری از تنهایی، بحران‌های روانی و چالش‌های اجتماعی انسان مدرن ارائه دهد.

آثار صادق هدایت که اغلب از مضمون‌های فلسفی، رئالیسم تلخ و استعاره‌های فرهنگی بهره می‌برند، خواننده را به دنیای درونی شخصیت‌ها و کشمکش‌های آنها دعوت می‌کنند. با این‌حال، ترجمه‌ی آثار هدایت به عربی با چالش‌های متعددی روبه‌رو است. ظرافت‌های زبانی و سبکی، اصطلاحات محاوره‌ای و محتوای فرهنگی خاص آثار هدایت، انتقال معنا و سبک را برای مترجمان دشوار کرده است. این چالش‌ها در ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاهی مانند «سگ ولگرد» و «داش آکل»، به‌خوبی نمایان است؛ جایی‌که گاه با حذف یا تحریف معنایی، سبک هدایت تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد.

این پژوهش با تمرکز بر دو داستان کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، به‌دنبال بررسی کیفیت ترجمه‌های عربی و تحلیل چالش‌های زبانی، سبکی و فرهنگی است. درواقع؛ هدف این پژوهش، شناسایی نقاط ضعف و قوت ترجمه‌ها و ارائه‌ی راهکارهایی برای بهبود کیفیت ترجمه‌های آینده است و تلاش می‌کند تا به این پرسش پاسخ

دهد که آیا ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه هدایت توانسته‌اند هویت فرهنگی و اجتماعی متن اصلی را به‌طور دقیق به مخاطبان عرب منتقل کنند؟ پژوهش حاضر همچنین به بررسی نقش مترجمان در انتقال پیام‌های ادبی و فرهنگی و تأثیر این ترجمه‌ها بر شناخت ادبیات فارسی در دنیای عرب می‌پردازد.

۱,۱. بیان مسئله

ادبیات فارسی، به‌عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های ادبی در جهان، از دیرباز مورد توجه مخاطبان و مترجمان در فرهنگ‌های مختلف بوده است. در این میان؛ آثار صادق هدایت، به‌ویژه داستان‌های کوتاه او، از جایگاهی ویژه برخوردارند. هدایت با ترکیب ساده‌نویسی و ژرف‌نگری فلسفی، توانسته مفاهیمی جهانی درباره‌ی انسان، تنهایی و رنج‌های اجتماعی را در قالب داستان‌هایی تأثیرگذار به‌تصویر بکشد. این آثار، از جمله «سگ ولگرد» و «داش آکل»، به‌دلیل ماهیت روان‌شناختی، فرهنگی و سبک خاص نویسنده، به آثار برجسته‌ای برای مخاطبان جهانی تبدیل شده‌اند.

با این‌حال؛ ترجمه‌ی آثار هدایت به زبان‌های دیگر، به‌ویژه عربی، با چالش‌های جدی همراه است. ترجمه‌ی ادبی به‌خودی‌خود فرآیندی پیچیده است که مستلزم درک عمیق از زبان و فرهنگ مبدأ و مقصد است. آثار هدایت، به‌دلیل استفاده از زبان محاوره‌ای، استعاره‌های فرهنگی و ظرافت‌های سبکی، از مترجمان انتظار دارند که فراتر از ترجمه‌ی واژه‌به‌واژه عمل کنند. زبان عربی، به‌عنوان زبانی با ساختار پیچیده و غنای ادبی، در عین فراهم‌کردن فرصتی برای بازآفرینی این آثار، محدودیت‌هایی نیز ایجاد می‌کند.

در ترجمه‌های عربی داستان‌های هدایت، مشکلاتی مانند تحریف معنایی، ضعف در انتقال سبک و از دست‌دادن بار فرهنگی برخی مفاهیم دیده می‌شود. برای نمونه، استفاده از اصطلاحات عامیانه‌ی فارسی که بخشی از هویت شخصیت‌های داستانی هدایت را تشکیل می‌دهد، گاه در ترجمه‌های عربی یا کاملاً حذف شده یا به‌شکلی منتقل شده که از فضای اصلی داستان، فاصله گرفته است. این چالش‌ها نه‌تنها بر درک مخاطب عرب از آثار هدایت تأثیر منفی گذاشته، بلکه اصالت ادبی این آثار را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

اهمیت پرداختن به این مسئله در این است که ترجمه‌های ادبی، به‌ویژه آثاری مانند داستان‌های هدایت، نقش مهمی در انتقال اندیشه، فرهنگ و هویت یک ملت ایفا می‌کنند. شناسایی نقاط ضعف و قوت این ترجمه‌ها و ارائه‌ی راهکارهایی برای بهبود آنها، می‌تواند به ارتقای کیفیت ترجمه‌های آینده کمک کند. از آنجاکه داستان‌های کوتاه هدایت پلی برای معرفی ادبیات مدرن فارسی به جهان عربی می‌باشند، بررسی دقیق این ترجمه‌ها می‌تواند به تقویت تبادل فرهنگی میان ایران و جهان عرب، کمک شایانی کند.

این پژوهش، با نقد و تحلیل تطبیقی ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، به‌دنبال ارائه‌ی تصویری جامع از چالش‌های زبانی، فرهنگی و سبکی مترجمان است. درواقع؛ هدف اصلی این پژوهش، نه‌تنها ارزیابی کیفیت ترجمه‌های موجود، بلکه ارائه‌ی راهکارهایی برای حفظ اصالت آثار ادبی در ترجمه‌های آینده است.

۲,۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

ضرورت این پژوهش آن است که ترجمه‌های ادبی، نقشی اساسی در تقویت تبادل فرهنگی ایفا می‌کنند. تحلیل و نقد دقیق این ترجمه‌ها، می‌تواند به شناسایی نقاط ضعف و ارائه‌ی راهکارهایی برای رفع آنها کمک کند. علاوه بر این؛ با افزایش علاقه‌مندی مخاطبان عرب به ادبیات فارسی، ترجمه‌های دقیق‌تر و باکیفیت‌تر می‌توانند جایگاه ادبیات فارسی را در جهان عربی، تقویت کنند. همچنین؛ ضرورت دیگر این پژوهش، فراهم‌آوردن الگویی برای مترجمان آینده است تا با شناخت دقیق‌تر سبک نویسنده و فرهنگ زبان مبدأ، بتوانند ترجمه‌هایی نزدیک‌تر به متن اصلی، ارائه دهند.

اهمیّت این پژوهش نیز آن است که ترجمه‌ی آثار هدایت به زبان عربی، نقشی کلیدی در معرفی ادبیات مدرن فارسی به دنیای عرب دارد. از آنجاکه جهان عرب و ایران دارای روابط تاریخی و فرهنگی عمیقی هستند، بررسی

کیفیت این ترجمه‌ها، به درک بهتر از چگونگی انتقال پیام‌های فرهنگی و ادبی کمک می‌کند. داستان‌های هدایت، به‌ویژه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، نمونه‌هایی برجسته از ترکیب زبان ساده و مفاهیم عمیق انسانی‌اند که بررسی ترجمه‌ی آنها می‌تواند نشان‌دهنده‌ی چالش‌های مترجمان در انتقال این مفاهیم به زبان عربی باشد.

این پژوهش با هدف تحلیل و ارزیابی ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه صادق هدایت، به‌ویژه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، نگاشته می‌شود. درواقع؛ هدف‌های اصلی این پژوهش را می‌توان؛ بررسی چالش‌های زبانی و فرهنگی مترجمان در انتقال داستان‌های هدایت به زبان عربی، تحلیل تحریف‌های سبکی و معنایی در ترجمه‌های موجود و دلایل وقوع آنها، ارائه‌ی راهکارهایی برای بهبود کیفیت ترجمه‌های ادبی با تمرکز بر حفظ اصالت سبک و مفاهیم فرهنگی، تقویتِ اهمیت ترجمه در معرفی ادبیات فارسی به جهان عرب و تأثیر آن بر روابط فرهنگی میان دو ملت، برشمرد.

۳,۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف نقد و بررسی ترجمه‌ی عربی داستان‌های کوتاه صادق هدایت و تأکید بر گزیده‌هایی از داستان‌های «سگ ولگرد» و «داش آکل»، به‌دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. مترجمان عرب در بازآفرینی ظرافت‌های زبانی، استعاره‌های فرهنگی و سبک ادبی آثار هدایت، به‌ویژه در استفاده از زبان محاوره‌ای و اصطلاحات خاص، چگونه برخورد می‌کنند؟

۲. چگونه تفاوت‌های فرهنگی میان زبان فارسی و عربی بر کیفیت ترجمه‌ها تأثیر می‌گذارد؟

۳. چگونه ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه صادق هدایت، از جمله «سگ ولگرد» و «داش آکل»، چگونه می‌توانند هویت فرهنگی و اجتماعی متن اصلی و سبک و محتوای اصیل آثار او را بازآفرینی کنند؟

۴. مهم‌ترین چالش‌های زبانی، فرهنگی و سبکی در ترجمه‌ی داستان‌های «سگ ولگرد» و «داش آکل» به عربی چیست و چگونه بر کیفیت انتقال پیام نویسنده، تأثیر می‌گذارند؟

۴,۱. فرضیه‌های پژوهش

بر اساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه صادق هدایت به‌دلیل تفاوت‌های زبانی و فرهنگی، نمی‌توانند سبک و محتوای اصیل آثار او را به‌طور کامل، حفظ کنند.

۲. چالش‌های زبانی، مانند انتقال زبان محاوره‌ای و اصطلاحات بومی و چالش‌های فرهنگی، تأثیر عمده‌ای بر کیفیت ترجمه‌های عربی داستان‌های هدایت دارند.

۳. تحریف‌های معنایی و سبکی در ترجمه‌های عربی داستان‌های «سگ ولگرد» و «داش آکل» ناشی از درک نادرست مترجمان از متن اصلی یا تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی و عربی است.

۴. مترجمان عرب در بازآفرینی استعاره‌های فرهنگی و مفاهیم فلسفی موجود در داستان‌های هدایت، با چالش‌های عمده‌ای روبه‌رو هستند.

۵,۱. روش پژوهش

این پژوهش، از نوع کیفی و توصیفی است و با بهره‌گیری از روش تحلیلی ـ تطبیقی و نقد ترجمه و همچنین مطالعات کتابخانه‌ای معتبر به زبان‌های فارسی و عربی، به نقد و بررسی ترجمه‌ی گزیده‌هایی از داستان‌های کوتاه صادق هدایت می‌پردازد.

۶,۱. پیشینه‌ی پژوهش

ترجمه‌ی آثار صادق هدایت به زبان عربی، از دهه ۱۹۷۰ میلادی مورد توجه برخی مترجمان و پژوهشگران عرب است که این ترجمه‌ها، در بسیاری از پژوهش‌ها، کتاب‌ها و مقاله‌ها مورد تحلیل، نقد و بررسی تطبیقی قرار می‌گیرند، اما تاکنون

پژوهش مستقلی به تحلیل و نقد داستان‌های کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل» اثر صادق هدایت، براساس تحریف‌های زبانی، سبکی و معنایی، نپرداخته است. این پژوهش تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از مطالعات پیشین، گامی نو در این راستا بردارد. با این‌حال، برخی پژوهش‌ها و منابع فارسی و عربی مورد استفاده، عبارتند از:

الأمیر (۲۰۱۰م) با کتاب *أنطولوجیا القصه الإیرانیه القصیره : رؤیه القمر من وراء الضباب*؛ حاکمی (۲۰۰۵م) با اثر *الأدب الایرانی المعاصر* و ترجمه‌ی عباس رضوی؛ درویشیان (۲۰۱۷م) با مجموعه داستان کوتاه *مادر عزیزم، چه خبر؟* و ترجمه‌ی عربی احمد موسی؛ الدهنی (۲۰۰۸م)، با کتاب *استقبال الأدب الفارسی المعاصر فی الوطن العربی*؛ عبداللهیان (۱۳۷۸) با *کارنامه‌ی نثر معاصر (داستان ـ نمایشنامه- نثر علمی ـ ترجمه)*؛ میرعابدینی (۱۴۰۰) با اثر *فرهنگ داستان‌نویسان ایران: از آغاز تا ۱۳۹۰*؛ کتاب‌های داستانی *سگ ولگرد* (۱۳۸۳) و *سه‌قطره خون* (۱۳۸۳) و سایر منابع که بستری مناسب برای تحلیل و نقد موضوع این پژوهش فراهم نموده‌اند و در پایان به آنها اشاره می‌شود.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

ادبیات ترجمه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای تبادل فرهنگی میان ملت‌ها، نه‌تنها زبان، بلکه فرهنگ و هویت اجتماعی یک ملت را منتقل می‌کند. ترجمه‌ی ادبی، به‌ویژه در حوزه‌ی داستان کوتاه، نه‌تنها فرآیندی زبانی بلکه عملی بازآفرینانه است که در آن مترجم باید میان متن مبدأ و فرهنگ مقصد تعادل برقرار کند. از این‌رو، ترجمه‌ی آثار فارسی چون داستان‌های کوتاه صادق هدایت که در آنها زبان، سبک و فرهنگ درهم تنیده‌اند، چالشی فراتر از انتقال معنای ساده‌ی واژگان محسوب می‌شود.

از سوی‌دیگر، تفاوت‌های ساختاری میان زبان فارسی و عربی، از جمله تفاوت در نظام صرفی و نحوی، بر بازآفرینی سبک و ضرب‌آهنگی (ریتم) متن اصلی، تأثیر می‌گذارد. مترجم عربی نه‌تنها باید به وفاداری زبانی پایبند باشد، بلکه باید تلاش کند تا فضای حاکم بر داستان را نیز به مخاطب منتقل نماید. در مواردی مانند داستان *«داش آکل»*، که با تضادهای عاطفی و بحران‌های هویتی سروکار دارد، این چالش‌ها دوچندان می‌شوند.

به‌علاوه؛ فرهنگ در ترجمه، نقش اساسی ایفا می‌کند؛ مثلاً داستان‌های هدایت که اغلب بازتاب‌دهنده‌ی باورها، خرافات و نظام‌های اجتماعی ایرانی هستند، در ترجمه به زبان عربی، گاه دچار حذف یا ساده‌سازی می‌شوند. این تغییرات که گاه ناشی از تفاوت‌های فرهنگی و گاه از عدم درک دقیق مترجم است، به اصالت اثر صدمه زده و مخاطب عرب را از درک کامل پیام داستان، محروم می‌کند. درنهایت، مبانی نظری این پژوهش بر این فرض استوار است که ترجمه‌های عربی آثار هدایت، هرچند در تقویت تبادل فرهنگی میان ایران و جهان عرب موفق بوده‌اند، اما به‌دلیل تحریف‌های زبانی و فرهنگی، نتوانسته‌اند سبک و محتوای اصیل داستان‌های او را به‌طور کامل بازآفرینی کنند. بنابراین، پرداختن به این مسئله و ارائه‌ی راهکارهایی برای بهبود کیفیت ترجمه‌ها، گامی مهم در ارتقای جایگاه ادبیات فارسی در جهان عرب است.

۱,۲. نگاهی گذرا بر ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه فارسی

با توجه به پیوند ژرف زبان و فرهنگ در ادبیات، درمی‌یابیم که متون ادبی ابزاری بی‌نظیر برای آشنایی میان فرهنگ‌ها به‌شمار می‌روند. این متون با انتقال لایه‌های فرهنگی درون‌متنی به مخاطبان، شناختی عمیق‌تر از جوامع مختلف را امکان‌پذیر می‌کنند. در این میان، داستان‌های کوتاه فارسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ژانرهای ادبی ترجمه‌شده به زبان عربی، نقشی مؤثر در تقویت تعاملات فرهنگی ایفا می‌کنند. از قرن بیستم به این‌سو، توجه نویسندگان، پژوهشگران و جوامع عرب به ادبیات فارسی، به‌ویژه پس از وقوع انقلاب اسلامی ۵۷، افزایش می‌یابد. در این‌دوره، ترجمه‌ی آثار نویسندگان برجسته‌ای همچون محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت و دیگران، به‌گونه‌ای فراگیرتر انجام می‌شود. این ترجمه‌ها نه‌تنها بر غنای ادبیات عرب تأثیر می‌گذارند، بلکه افق‌های تازه‌ای در سبک‌های روایی و موضوعات ادبی می‌گشایند. داستان‌های کوتاه فارسی با پرداختن به مضمون‌هایی چون

هویت، بیگانگی و چالش‌های اجتماعی، تجربه‌ی ادبیات عربی را نیز غنا می‌بخشند. از این‌رو، این ترجمه‌ها بستری برای درک متقابل میان فرهنگ‌های عربی و فارسی فراهم می‌کند و نویسندگان عرب را به الهام‌گیری و نوآوری در سبک‌های ادبی تشویق می‌نماید.

پیشینه‌ی ترجمه‌ی داستان‌های فارسی به عربی به ابراهیم الدسوقی شتا، استاد برجسته‌ی ادبیات فارسی دانشگاه قاهره، در سال ۱۹۷۵ میلادی با ترجمه‌ی مجموعه‌ای از داستان‌های صادق هدایت در قالب کتاب *قصص من الأدب الفارسی المعاصر*، برمی‌گردد که زمینه‌ساز توجه بیشتر به داستان کوتاه فارسی در جهان عرب می‌شود. در ادامه، راویه عبدالرحمن الفقی در سال ۱۹۸۷ میلادی، اولین مجموعه‌ی داستان محمدعلی جمال‌زاده را ترجمه می‌کند و در قالب پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، ارائه می‌نماید. مجله‌های تخصصی مانند *الآداب الأجنبیه* و شیراز نیز در انتشار ترجمه‌ی داستان‌های کوتاه فارسی نقشی کلیدی ایفا می‌کنند. ترجمه‌ی داستان‌های صمد بهرنگی توسط ماجده العنانی و جلال آل‌احمد توسط پژوهشگران عرب، ادبیات فارسی را بیش از پیش به جامعه‌ی عرب معرفی می‌کند. (الدهنی ، ۲۰۰۸م: ج ۱، ۲۷۶ـ ۲۷۵)

در سال‌های بعد، مترجمانی همچون محمد اللوزی، با انتشار مجموعه‌های داستانی مختلف در کتابی با عنوان *ماوراءالنهر* (۱۹۹۹م.) و ندا حسون با ترجمه‌ی داستان‌هایی از نویسندگان معاصر ایرانی مانند جلال آل‌احمد، زهرا زاوریان و سیّد مهدی شجاعی، در توسعه‌ی این جریان شریک می‌شوند و موضوعات اجتماعی و فرهنگی ایران را به مخاطبان عرب منتقل می‌کنند که در سال ۲۰۰۳م، مجله‌ی *الآداب الأجنبیه* در صدوپانزدهمین شماره‌ی خود، داستان «داش آکل» از مجموعه‌ی داستان‌های *سه قطره خون* صادق هدایت را با ترجمه‌ی سلیم عبدالامیر حمدان، منتشر می‌کند. (ر.ک : حمدان ، ۲۰۰۳)

در سال ۲۰۰۴ م، دو شماره از مجله‌ی ایرانی شیراز منتشر می‌شود که هر یک شامل ترجمه‌هایی از داستان‌های کوتاه نویسندگان معاصر ایرانی به زبان عربی است. این آثار توانستند برخی از نویسندگان ایرانی را به مخاطبان عرب معرفی کنند؛ هرچند در این سال، هیچ ترجمه‌ای در جهان عرب از داستان‌های ایرانی به‌طور رسمی منتشر نمی‌شود. در همان‌سال، شورای عالی فرهنگ ایران در چارچوب طرح ملی ترجمه، دو کتاب شامل مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه را منتشر می‌کند؛ یکی با ترجمه‌ی عبدالوهاب علوب و دیگری به قلم محمد علاءالدین منصور و عبدالحفیظ یعقوب. (الدهنی، ۲۰۰۸م: ج۱، ۲۷۶)

ایرانیان همچنان به تلاش‌های خود در معرفی ادبیات معاصر ایران به جهان عرب ادامه می‌دهند. عباس رضوی مجموعه‌ای از آثار برجسته‌ی داستان‌نویسان معاصر ایران را در کتابی با عنوان *الأدب الإیرانی المعاصر* منتشر می‌کند که براساس اثری از اسماعیل حاکمی ترجمه می‌شود و توسط انتشارات دارالروضه در بیروت به چاپ می‌رسد. (حاکمی، ۲۰۰۵م)

در سال ۲۰۱۰م، وزارت فرهنگ سوریه نیز کتابی با عنوان *أنطولوجیا القصه الإیرانیه القصیره: رؤیه القمر من وراء الضباب* منتشر می‌کند. این کتاب، شامل ۱۶ داستان کوتاه از نویسندگان معاصر ایرانی، توسط مترجم برجسته، سلیم عبدالرحمن الامیر، به عربی برگردانده می‌شود. این اثر با انعکاس تنوع ادبی ایران، فرصتی را برای درک بهتر زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار بر ادبیات ایران، فراهم می‌سازد. (الأمیر، ۲۰۱۰م)

انتشارات الجمل در سال ۲۰۱۷ م، کتاب *صادق هدایت: الأعمال القصصیه الکامله* را منتشر می‌کند. این اثر که توسط غسان حمدان، پژوهشگر و مترجم عراقی، گردآوری و ترجمه شده است، مجموعه‌ای از داستان‌های هدایت را دربرمی‌گیرد. ترجمه‌های حمدان، با افزودن تحلیل‌های تخصصی، به خوانندگان عرب کمک می‌کند تا عمق معانی و نمادهای آثار هدایت را بهتر درک کنند. (حمدان، ۲۰۱۷م)

در همان سال، احمد موسی مجموعه‌ی داستانی *مادر عزیزم، چه خبر؟* از علی‌اشرف درویشیان را که شامل ۱۲ داستان کوتاه است، ترجمه می‌کند و انتشارات الربیع در قاهره منتشر می‌نماید. این کتاب، انعکاسی از تجربه‌های غنی انسانی در بستر اجتماعی ایران است. (درویشیان، ۲۰۱۷م)

در سال ۲۰۱۹م، کتاب دیگری با عنوان *ربیع کتماندو الأزرق: أنطولوجیا القصه الإیرانیه الحدیثه* از احمد موسی با گزیده‌ای از داستان‌های کوتاه نویسندگان نوین ایرانی منتشر می‌شود که دریچه‌ای باز برای شناخت بهتر فرهنگ و جامعه‌ی ایران به خوانندگان عرب ارائه می‌دهد. (موسی، ۲۰۱۹م)

در سال ۲۰۲۱ میلادی نیز، انتشارات خطوط و ظلال للنشر در اردن، کتاب *غرف غارقه فی الصمت والظلام* را که توسط دکتر عبدالکریم جرادات ترجمه شده است، منتشر می‌کند. این اثر، شامل نُه داستان کوتاه از نویسندگان برجسته‌ی ایرانی با موضوعاتی همچون رنج و مبارزه‌ی زنان ایرانی در بستر اجتماعی و فرهنگی جامعه است. (جرادات، ۲۰۲۱م) درواقع؛ این ترجمه با تمرکز بر موضوعاتی چون نقش زنان در جامعه و چالش‌های آنان، تصویری واقع‌گرایانه از جامعه‌ی ایران، ارائه می‌دهد.

در نتیجه، ترجمه‌ی داستان‌های کوتاه فارسی به عربی، نه‌تنها به تقویت ارتباط فرهنگی میان ایران و جهان عرب کمک می‌کند، بلکه نقش بی‌بدیلی در گسترش و عمق‌بخشی به ادبیات عربی ایفا می‌نماید. این ترجمه‌ها، با بازتاب لایه‌های مختلف فرهنگی، تمدنی و اجتماعی، بستری برای درک متقابل و تعامل سازنده میان این دو فرهنگ غنی فراهم می‌کند. چنین ترجمه‌هایی به‌طور مستقیم نشان‌دهنده‌ی پیوندهای عمیق تاریخی و فرهنگی میان ملت‌های عرب و ایرانی است و می‌توان آن را گامی مؤثر در مسیر مستحکم‌نمودن روابط فرهنگی و تقویت تنوع ادبیات جهانی دانست.

۲,۲. نقد و بررسی ترجمه‌ی عربی گزیده‌ای از داستان‌های کوتاه صادق هدایت؛ «سگ ولگرد» و «داش آکل»

صادق هدایت (۱۳۳۰ـ ۱۲۸۱)، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان معاصر ایران است که آثارش به عنوان گنجینه‌ای از ادبیات مدرن فارسی شناخته می‌شود. هدایت نه‌تنها در عرصه‌ی رمان‌نویسی بلکه در زمینه‌ی داستان کوتاه نیز آثاری عمیق و تأثیرگذار دارد. داستان‌های کوتاه او با درون‌مایه‌هایی چون تنهایی، بی‌معنایی زندگی، بحران هویت و جست‌وجوی معنا، تجلی‌گر دغدغه‌های انسانی و فلسفی است که با بهره‌گیری از زبانی نو و ساختاری خلاقانه، به‌تصویر کشیده می‌شوند. مجموعه‌های داستانی کوتاه و بلند بسیاری از صادق هدایت به جای مانده است که هرکدام در عالم داستان‌نویسی، در ردیف بهترین و برجسته‌ترین آثار ادبی فارسی محسوب می‌شوند. مجموعه داستان‌های کوتاه او مانند: *زنده به‌گور* (۱۳۰۹)، *سه‌قطره خون* (۱۳۱۱)، *سایه‌روشن* (۱۳۱۲)، *وغوغ ساهاب* (۱۳۱۳)، *سگ ولگرد* (۱۳۲۱)، *ولنگاری* (۱۳۲۳) و داستان‌های بلند *علویه‌خانم* (۱۳۱۲)، *بوف کور* (۱۳۱۵) در هند و (۱۳۲۰) در تهران، *حاجی‌آقا* (۱۳۲۴)،) *فردا* (۱۳۲۵)، *توپ مرواری* (۱۳۲۷) از معروف‌ترین آثار هدایت هستند که همچنان مورد بحث و بررسی‌های فراوان قرار می‌گیرند. (عبداللهیان، ۱۳۷۸: ۴۶ـ ۴۵)

داستان‌های هدایت از نظر محتوا دو دسته‌اند. او در برخی آثار، مانند *زنده به‌گور*، *سه‌قطره خون* و *بوف کور* از دیدگاه یک راوی آشفته‌ذهن و حساس، رنج‌ها و ناامیدی‌های روشنفکران روزگار خود را به شیوه‌ای سمبلیک توصیف می‌کند و اندیشه‌ها و احساسات درونی و توهم‌های رؤیاگونه‌ی خود را شرح می‌دهد. در این‌گونه داستان‌ها، وی در ردیف نویسندگانی چون کافکا و آلن‌پو قرار می‌گیرد. (میرعابدینی ، ۱۴۰۰: ۱۷۶)

هدایت در این‌گونه داستان‌ها، بر تصویر حالات درونی و انگیزه‌های روانی رفتارهای انسان‌ها تأکید می‌کند و به جست‌وجو در درون ذهن آدم‌ها می‌پردازد. در این داستان‌ها، حالت روحی و هیجانی خاص بر نویسنده حاکم است و فضای داستان سرشار از وحشت و اضطراب و سرگردانی است؛ حالتی مالیخولیایی و جنون‌آمیز. او در بخش دیگری از داستان‌هایش مانند *سایه‌روشن*، *علویه‌خانم*، *ولنگاری* و داستان بلند *حاجی‌آقا*، به زندگی مردم کوچه و بازار می‌پردازد و شخصیت‌های مختلف مردم زمانه‌ی خود را به‌تصویر می‌کشد. (ده‌بزرگی، ۱۳۸۶: ۶۷) در کنار آنها، داستان‌های کوتاه «*سگ ولگرد*» و «*داش آکل*» نیز نقش پررنگی در تحول ادبیات معاصر فارسی، دارند.

هدایت در داستان‌های کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل» دنیایی را خلق می‌کند که در آن مفاهیم فلسفی، رنج‌های انسانی و بحران‌های روانی با زبان ساده و محاوره‌ای آمیخته شده‌اند. زبان هدایت، که گاه با طنزی تلخ و گاه با استعاره‌های عمیق همراه است، نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی روح زمانه‌ی او، بلکه آینه‌ای از پیچیدگی‌های فرهنگی و اجتماعی ایران است.

هدایت در نوشتن، ویژگی‌هایی چون دقت در انتخاب واژگان، پیوند عمیق میان فرم و محتوا و ساختار غیرخطی روایت را به‌کار می‌گیرد. او با الهام از مکتب‌های ادبی مانند سوررئالیسم[۳]، رئالیسم اجتماعی و به‌ویژه تأثیرات فلسفه‌های غربی، به‌خصوص ناتورالیسم[۴]و اگزیستانسیالیسم[۵]، داستان‌هایش را با نگرش‌های جدیدی نسبت به انسان و جامعه در دوران خود، می‌نویسد. داستان‌های او به‌طور کلی کوتاه هستند و در آنها به مسائلی چون بحران‌های فردی و اجتماعی، در قالب روایاتی کم‌کلام و پرمحتوا، پرداخته می‌شود.

در این میان، بررسی ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه صادق هدایت در قالب یک پژوهش ادبی می‌تواند نشان‌دهنده‌ی چگونگی انتقال و بازتاب این ویژگی‌های برجسته به زبان و فرهنگ‌های دیگر باشد. ترجمه‌های عربی آثار او به‌ویژه در کشورهای عربی به‌مثابه‌ی یک پل ارتباطی میان فرهنگ ایرانی و عربی است و هم‌زمان پیچیدگی‌های خاص خود را در برخورد با مسائلی همچون مفاهیم فلسفی، اجتماعی و زبانی به همراه دارد. از این‌رو، نقد و بررسی ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه هدایت می‌تواند به درک بهتر نحوه‌ی تعامل میان ادبیات ایرانی و عربی و چالش‌های ناشی از ترجمه‌ی ادبی در آثار پیچیده، کمک کند.

۱،۲،۲. چالش‌های زبانی و فرهنگی در ترجمه‌ی آثار هدایت

داستان‌های صادق هدایت، به‌ویژه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، نمونه‌هایی از پیچیدگی‌های زبانی، سبکی و فرهنگی هستند که ترجمه‌ی آنها به عربی با چالش‌های بسیاری همچون تفاوت‌های زبانی، پیچیدگی‌های سبک نویسنده و تفاوت‌های فرهنگی میان زبان فارسی و عربی روبه‌رو است. یکی از مهم‌ترین این چالش‌ها، انتقال زبان محاوره‌ای و اصطلاح‌های خاص بومی و فرهنگی فارسی است که بخش مهمی از هویت شخصیت‌های داستان‌های هدایت را تشکیل می‌دهد. برای مثال، در داستان «سگ ولگرد»، حالات روانی شخصیت اصلی و ارتباط او با جامعه، از طریق ظرافت‌های زبانی به مخاطب منتقل می‌شود. در ترجمه‌های عربی این داستان، بسیاری از این ظرافت‌ها دچار حذف یا تغییر شده‌اند.

از سوی‌دیگر، فرهنگ و باورهای اجتماعی ایران که در داستان‌هایی مانند «داش آکل» به‌خوبی نمایان هستند، در برخی ترجمه‌های عربی به‌دلیل عدم درک دقیق یا فاصله‌ی فرهنگی، بازآفرینی کامل نشده‌اند. به همین‌دلیل، مخاطبان عربی گاه با تفسیری متفاوت از متن اصلی روبه‌رو می‌شوند. علاوه بر این؛ ساختارهای صرفی و نحوی زبان عربی نیز گاه باعث تغییر در سبک و آهنگ داستان‌ها می‌شوند که بر اصالت آثار، تأثیر فراوانی می‌گذارد.

درواقع؛ یکی از دشواری‌های اصلی در ترجمه‌ی آثار هدایت به عربی، انتقال دقیق زبان محاوره‌ای فارسی است. زبان محاوره‌ای بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت داستان‌های هدایت است که به شخصیت‌پردازی و القای فضای داستان کمک می‌کند. برای مثال، در «داش آکل»، شخصیت‌ها با زبانی صحبت می‌کنند که ریشه در فرهنگ عامه‌ی ایران (باستان‌گرایی) دارد. این نوع زبان، گاه در ترجمه به عربی، ساده‌سازی شده یا جای خود را به زبانی رسمی داده است که باعث از دست‌رفتن حس واقعی شخصیت‌ها و فضای داستان می‌شود.

دیگر اینکه؛ سبک هدایت، با استفاده از توصیف‌های دقیق، جمله‌های کوتاه و استعاره‌های فرهنگی، چالشی جدی برای مترجمان ایجاد می‌کند. برای مثال در «سگ ولگرد»، تصویری که از وضعیت روانی شخصیت اصلی و شرایط اجتماعی او ارائه می‌شود، نیازمند انتقال دقیق لحن و فضای حاکم بر داستان است. ترجمه‌های عربی گاه با افزودن توضیحات اضافی یا حذف بخش‌هایی از متن اصلی، سبک هدایت را تغییر می‌دهند و این امر اصالت اثر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

و مهم‌تر اینکه، از بزرگ‌ترین چالش‌های ترجمه‌ی داستان‌های هدایت، انتقال مفاهیم فرهنگی خاص ایران است. در داستان‌های او، بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات به فرهنگ و باورهای ایرانی مرتبط هستند که ممکن است برای مخاطبان عربی آشنا نباشند. مترجمان برای تطبیق این مفاهیم، گاه از حذف یا جایگزینی استفاده می‌کنند که به تغییر محتوای داستان منجر می‌شود. برای مثال، در داستان «داش آکل»، مفاهیمی مانند لوطی‌گری و روابط اجتماعی خاص آن زمان ایران، به‌درستی در برخی ترجمه‌های عربی منعکس نمی‌شود.

۲.۲.۲. بررسی و نقد ترجمه‌های عربی داستان‌های کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل»

هر زبان به‌عنوان یک سیستم فرهنگی، جهان‌بینی و نظام فکری خاصی را بازتاب می‌دهد. واژگان، عبارت‌ها، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها اغلب ریشه در تاریخ، اسطوره، مذهب و تجربه‌های مشترک مردمان یک فرهنگ دارند. گاهی این عناصر در زبان مقصد وجود ندارند و مترجم باید معنای فرهنگی آنها را درک کند و معادلی پیدا نماید که همان احساس و مفهوم را منتقل کند.

بسیاری از مفاهیم بومی و فرهنگی در یک زبان، ترجمه‌ی مستقیم و دقیقی در زبان دیگر ندارند. این موارد اغلب شامل اصطلاحات محلی، باورهای خاص یا سنت‌ها و واژگان فرهنگی می‌شود که مختص به یک فرهنگ هستند. مترجم در اینجا باید بین انتخاب معادل معنایی، توضیح اضافی یا استفاده از واژه‌ی اصلی، توازن برقرار کند.

ساختارهای دستوری زبان‌ها نیز می‌توانند بازتاب‌دهنده‌ی نگاه فرهنگی باشند. زبان‌هایی که ترتیب واژگان یا ابزارهای دستوری متفاوتی دارند، اغلب نگاه متفاوتی به روابط انسانی، زمان و یا جنسیت دارند. ترجمه‌ی این ساختارها به زبان مقصد ممکن است چالش‌برانگیز باشد. دیگر اینکه؛ زبان‌ها اغلب حامل ایدئولوژی‌ها، ارزش‌های سیاسی و دیدگاه‌های فرهنگی خاص هستند. ترجمه‌ی یک متن، به‌ویژه آثار ادبی و فرهنگی، می‌تواند این دیدگاه‌ها را برجسته کند یا تغییر دهد. مترجم باید مراقب باشد که با انتخاب واژگان و سبک ترجمه، پیام اصلی نویسنده را بدون تحریف، منتقل کند.

یکی دیگر از چالش‌های اساسی در ترجمه‌ی فرهنگی، حفظ اصالت فرهنگ مبدأ است. مترجم باید به‌گونه‌ای رفتار کند که متن ترجمه‌شده نه‌تنها قابل درک باشد، بلکه بتواند هویت فرهنگی متن مبدأ را نیز حفظ کند. این امر می‌تواند برای مترجمان چالشی بزرگ باشد؛ زیرا باید بین انتقال پیام و حفظ ویژگی‌های فرهنگی تعادل برقرار کنند.

بنابراین؛ ترجمه به‌عنوان یک فرآیند فرهنگی، با چالش‌های مختلفی در زمینه‌ی انتقال مفاهیم، ارزش‌ها و ویژگی‌های فرهنگی روبه‌رو است. مترجم باید به‌طور دقیق به این تفاوت‌های فرهنگی توجه کند و با انتخاب مناسب‌ترین روش‌های ترجمه، پیام‌های فرهنگی را بدون تحریف و سوءتفاهم به خوانندگان زبان مقصد منتقل کند. این فرآیند نیاز به دقت، دانش فرهنگی و توانایی‌های زبانی بالایی دارد؛ از این‌رو، ترجمه تنها یک عمل زبانی نیست، بلکه یک عمل فرهنگی پیچیده است. در ادامه؛ به تحلیل و نقد ترجمه‌های انجام‌شده از گزیده‌های داستان‌های کوتاه «سگ ولگرد» و «داش آکل»، با درنظرگرفتن ماهیت فرهنگی زبان‌ها و چالش‌های ترجمه به‌عنوان فرآیندی فراتر از زبان و پلی میان فرهنگ‌ها، می‌پردازیم.

۱.۲.۲.۲. بررسی و تحلیل گزیده‌ی داستان کوتاه «سگ ولگردِ»

داستان «سگ ولگرد» یکی از مشهورترین داستان‌های کوتاه صادق هدایت است. این اثر نمونه‌ای درخشان از سبک فلسفی و ژرف‌اندیشی هدایت به‌شمار می‌رود که در بسیاری از نوشته‌های او دیده می‌شود. در این داستان، هدایت با هنرمندی خاص خود، به بازتاب وضعیت اسفبار فرد در جامعه‌ی مدرن با مفاهیمی همچون بیگانگی و پوچی وجودی، می‌پردازد.

«سگ ولگرد» در سال ۱۳۲۱ هـ‌ش (۱۹۴۲م)، زمانی که هدایت با چالش‌های روانی و اجتماعی متعددی دست‌وپنجه نرم می‌کند، منتشر می‌شود. این دوران مصادف با تحولات گسترده‌ی سیاسی و اجتماعی در ایران است؛ جریاناتی که تأثیری عمیق بر هویت فردی و جمعی مردم بر جای می‌گذارد. گزیده‌ای از متن این داستان کوتاه برای نقد و تحلیل، آورده می‌شود:

این یک سگ اسکاتلندی بود که پوزه‌ی کاه‌دودی و به پاهایش خال سیاه داشت، مثل اینکه در لجن‌زار دویده، به او شتک زده بود. گوش‌های بلبله، دُم براغ، موهای تابدار چرک داشت و دو چشم باهوش آدمی در پوزه‌ی پشم‌آلود او می‌درخشید. در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد، در نیم‌شبی که زندگی او را فراگرفته بود، یک‌چیز بی‌پایان در چشم‌هایش موج می‌زد و پیامی با خود داشت که نمی‌توان آن را دریافت، ولی پشت نی‌نی

چشم او گیر کرده بود. آن نه روشنایی و نه رنگ بود؛ یک‌چیز باورنکردنی مثل همان چیزی که در چشمان آهوی زخمی دیده می‌شود، بود. نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت، بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد. دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار که فقط در پوزه‌ی یک سگ سرگردان ممکن است دیده شود. (هدایت، الف ۱۳۸۳: ۱۲)

در این داستان، سگ ولگرد فقط حیوانی گم‌شده در خیابان نیست؛ بلکه نمادی از بیگانگی وجودی است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، سگ به‌عنوان نماد وفاداری و فداکاری شناخته می‌شود، اما هدایت در این داستان، سگی را به‌تصویر می‌کشد که فاقد هدف و جهت است؛ تصویری که انعکاسی از وضعیت انسان مدرن است؛ انسانی که در پوچی روانی و فکری گرفتار آمده است.

از وقتی‌که در این جهنم‌دره افتاده بود، دو زمستان می‌گذشت که یک شکم سیر غذا نخورده بود، یک خواب راحت نکرده بود، شهوتش و احساساتش خفه شده بود، یک نفر پیدا نشده بود که دست نوازشی روی سر او بکشد، یک‌نفر توی چشم‌های او نگاه نکرده بود. گرچه آدم-های اینجا ظاهراً شبیه صاحبش بودند، ولی به‌نظر می‌آمد که احساسات و اخلاق و رفتار صاحبش با اینها زمین تا آسمان فرق داشت. مثل این بود که آدم‌هایی که سابق با آنها محشور بود، به دنیای او نزدیکتر بودند، دردها و احساسات او را بهتر می‌فهمیدند و از او حمایت می-کردند. (همان : ۱۴)

سبک ادبی هدایت در این اثر با تأکید بر جزئیات دقیق، چه در توصیف‌ها و چه در بیان اندیشه‌های شخصیت‌ها، جلوه‌گر می‌شود. هدایت در «سگ ولگرد» با بهره‌گیری از تصویرهای دیداری و تفکرات فلسفی که در تأملات راوی نمودار می‌شود، داستان را به زبانی روان و بی‌پیرایه روایت می‌کند. درواقع؛ این داستان، چه از نظر محتوای فلسفی و چه از منظر تکنیک‌های ادبی، نمونه‌ای درخشان از هنر داستان‌نویسی صادق هدایت است و به‌خوبی بیانگر دغدغه‌های فکری و اجتماعی او به‌عنوان یکی از پیشگامان ادبیات معاصر ایران می‌باشد.

داستان «سگ ولگرد» مورد توجه بسیاری از پژوهشگران و مترجمان غیرایرانی به‌ویژه عرب از جمله ابراهیم الدسوقی شتا، عارف الزغلول، بسام ربابعه، غسان حمدان، عباس رضوی و دیگران قرار می‌گیرد و به زبان عربی ترجمه می‌شود. در ادامه؛ به بررسی و نقد ترجمه‌های عربی ابراهیم الدسوقی شتا و عباس رضوی از این داستان، می‌پردازیم.

ـ تحلیل و نقد ترجمه‌ی عربی داستان «سگ ولگرد» از ابراهیم الدسوقی شتا (سبکی، زبانی و معنایی)

ابراهیم الدسوقی شتا، از مترجمان برجسته‌ی عربی، در ترجمه‌ی داستان کوتاه «سگ ولگرد» اثر صادق هدایت، توانسته است با دقت و مهارت، بخش قابل‌توجهی از بار معنایی و احساسی متن اصلی را به زبان عربی منتقل کند. با این‌حال، در برخی از موارد، انتخاب واژگان و ساختار جمله‌ها می‌توانست با دقت و شفافیت بیشتری به عمق مفاهیم فلسفی و روان‌شناختی این اثر برسد. در این نقد، به بررسی دقیق‌تر ترجمه‌ی شتا می‌پردازیم و نقاط قوت و ضعف آن را از منظر زبانی، ادبی و معنایی مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

كان كلباً اسكوتلندياً له فم طويل اسود، وقدم ذو نقط سوداء، وكأنه عدا في طين فتلطّخ به. وكان ذا أذن شبه مخروطيّة، و ذيل لامع، وشعر ملتو قذر، وفي وجهه الخشن ذو الشعر الكثيف كانت عيناه تبرقان بذكاء آدميّ، وفي الليل المدلهمّ الذي جلل حياته، وكانت عيناه تبوحان بمعان غامضة لا يمكن ادراكها، غير أنها كانت شيئاً يختفي وراء إنسان عينيه، لم يكن هذا الشيء بصيصاً من نور، ولا لوناً، ولكنه كان شيئاً آخر لا يُصدق، كالذي يبدو في عين

الغزال الجريح، ولم يكن بين عينيه و بين عين الانسان تشابه فحسب، بل كان بينهما مساواة تامّة ايضاً، عينان واسعتان عسليّتان مليئتان بالألم والإنتظار اللّذين يمكن رؤيتهما فقط في وجه كلب شريد ... . (الدسوقی شتا، ۱۹۷۶ م: ۱۹۸)

ومنذ أن وقع في وادي هذا الجحيم، مرّعليه شتاءإن لم يأكل ملأ بطنه مرّة واحدة فيهما، ولم ينم نومة مريحة واحدة، وقد اختف شهواته وإحساساته، ولم يجد شخصاً يربّت على رأسه بيد حانية، لم ينظر إلى أعماق عينيه، الناس هنا ولو أنّهم يشبهون صاحبه في الظاهر، ألاّ أنه يبدو أنّ إحساسات صاحبه وسلوكه وأخلاقه تبعد عنهم بعد السّماء عن الأرض، كأنّما كان الناس الذين عاش بينهم قبلاً أقرب إلى دنياه، كانوا يفهمونه آلامه وإحساساته جيّداً، وكانوا يحمونه ... . (همان ، ۲۰۰)

در ترجمه‌ی عربی داستان «سگ ولگرد» توسط ابراهیم الدسوقی شتا، چندین نکته‌ی زبانی و معنایی وجود دارد که توجه به آنها می‌تواند به بهبود کیفیت ترجمه کمک کند. در این نقد، به بررسی دقیق اشتباه‌ها و تحریف‌های موجود در ترجمه پرداخته می‌شود. این موارد، هم از نظر زبانی و هم از نظر حفظ معنای اصلی متن و سبک آن، اهمیت دارند و تأثیر زیادی بر درک صحیح خوانندگان جهان عرب از اثر می‌گذارند.

ـ در ترجمه‌ی عبارت «این یک سگ اسکاتلندی بود»، کلمه‌ی «این» که به معنی «هذا» در زبان عربی است، از متن حذف شده است. حذف این کلمه باعث ایجاد نقصی در دقت معنایی می‌شود.

ـ ترجمه‌ی «پوزه» به «فم؛ دهان» در عبارت «پوزه‌ی کاه‌دودی»؛ اشتباه در ترجمه‌ی واژه است. در حالی‌که معنای صحیح این واژه در زبان عربی «خطم؛ پوزه» است. این اشتباه واژگانی می‌تواند تصویر درست فیزیکی سگ را مخدوش کند. بنابراین می‌باید «خطمه» گفته می‌شد نه «فم الکلب».

ـ واژه‌ی «ذو» در عبارت «قدم ذو نقاط سوداء»، به صورت مذکر ترجمه شده است، در حالی‌که «قدم» مؤنث است و باید به صورت «ذَت» یا «ذی» استفاده می‌شد، که این اشتباه دستوری و زبانی است. همچنین مترجم، کلمه‌ی «ذو» در عبارت «وفی وجهه الخشن ذو الشعر الکثیف» را صفت کلمه‌ی «وجه» قرار داده است، با اینکه این کلمه در متن به صورت اسم مجرور آمده است. بنابراین؛ باید «ذی» نوشته شود نه «ذا» که این نیز یک اشتباه ساختاری و زبانی است.

ـ واژه‌ی «طویل» در عبارت «کان کلباً اسکوتلندیّاً له فم طویل اسود»، به عنوان توضیحی اضافی در ترجمه‌ی عربی آمده است که نیازی به ذکر آن نیست و بهتر بود از آن صرف‌نظر می‌شد تا دقت بیشتر حفظ شود.

ـ واژه‌ی «لجن‌زار» در متن فارسی «مثل اینکه در لجن‌زار دویده» به معنای «مستنقع» است، اما در ترجمه به «طین؛ گِل» ترجمه شده که تحریفی معنایی به‌وجود می‌آورد. «لجن‌زار» مفهومی عمیق‌تر و حاکی از شرایط دشوار و نامطلوب است که در ترجمه‌ی عربی به‌درستی منتقل نمی‌شود و معنای مفهومی متن را تغییر می‌دهد.

ـ در متن فارسی، فعل «شتک زده بود» به معنای «آلوده‌شدن به گِل و لجن» است، ولی در ترجمه‌ی عربی ابراهیم الدسوقی شتا، به «تلطّخ؛ لکه‌دارشدن» ترجمه شده است که تغییر و تحریف معنایی دارد. همچنین فعل «شتک زده بود» باید به صورت گذشته‌ی دور (بعید) ترجمه می‌شد تا لحن درست حفظ شود، اما در ترجمه‌ی عربی به صورت گذشته‌ی ساده آورده شده که این نیز تحریفی معنانی و زبانی است.

ـ واژه‌ی «بلبله» در عبارت فارسی «گوش‌های بلبله» باید به معنای «گوش‌های شبیه به ابریق» یا «کالإبریق» ترجمه می‌شد. در این ترجمه، انتخاب «مخروطیّ» با معنا تطابق ندارد و این نیز تحریف معنایی است.

ـ واژه‌ی «تابدار» که در عبارت فارسی «موهای تابدار چرک داشت» آمده است، در عربی به معنای «متموج» است؛ در حالی‌که مترجم، «ملتو؛ پیچیده» ترجمه کرده است که این نیز تحریف معنایی محسوب می‌شود.

- در عبارت «وفی وجهه الخشن» تحریف معنایی شده است. واژه‌ی «خشن» در این عبارت؛ توضیحی اضافی در ترجمه است.

ـ در بخش‌هایی از ترجمه، برخی از عبارت‌ها و جمله‌ها حذف شده و یا تغییر یافته‌اند، مانند: عبارت «در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد» که این عبارت در متن اصلی بار معنایی عمیقی دارد، در حالی‌که در ترجمه‌ی عربی حذف شده است. این بخش درک دقیق‌تری از وضعیت درونی سگ و ارتباط آن با انسان‌ها را فراهم می‌آورد و حذف آن موجب از دست‌رفتن جزئیات مهمی از فضای داستان می‌شود.

ـ ترجمه‌ی اشتباه واژه‌ی «پیام» در عبارت «پیامی با خود داشت» به «معان؛ معانی»، تحریف معنایی محسوب می‌شود، در حالی‌که بهتر بود از واژه‌ی «رساله؛ پیام» به جای «معان» استفاده می‌شد.

- واژه‌ی «غامضه» که در عبارت «وکانت عیناه تبوحان بمعان غامضه» آمده است، توضیحی اضافی در ترجمه است.

ـ واژه‌ی «بصیص» در عبارت عربی «لم‌یکن هذا الشیء بصیصاً من نور» که به معنای «نور کم» است و واژه‌ی «إنسان» در عبارت «غیر أنها کانت شیئاً یختفی وراء إنسان عینیه»؛ در ترجمه‌ی عربی، اضافی است و معنای اصلی جمله را تغییر می‌دهند. این اضافه‌ها باعث می‌شود که لحن اصلی و فضای فلسفی متن از دست برود.

ـ واژه‌ی «نی‌نی» در عبارت «ولی پشت نی‌نی چشم او گیر کرده بود» به «عینیه؛ چشم» ترجمه شده است که معنای دقیق آن «بؤبؤ؛ شیشه‌ی چشم» می‌باشد. این تغییر معنایی باعث تحریف در انتقال تصویر درست می‌شود.

ـ واژه‌ی «آهوی زخمی» در عبارت فارسی «در چشمان آهوی زخمی دیده می‌شود» به «الغزال الجریح» ترجمه شده است؛ در حالی‌که در متن اصلی به صورت نکره «غزال جریح» آمده است. این تغییر و تحریف، لحن داستان را تغییر می‌دهد و از آن معنای خاصی برداشت می‌شود.

ـ واژه‌ی «تامه» در عبارت «بل کان بینهما مساواه تامّه»، توضیحی اضافی است که در متن فارسی اشاره‌ای به آن نشده است.

ـ واژه‌ی «زجر» که در عبارت «دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار» آمده و واژه‌ی «دره» در عبارت «در این جهنم‌دره افتاده بود»، در ترجمه‌ی عربی حذف شده‌اند که باعث کاهش دقت معنایی می‌شود.

ـ واژه‌های «وادی» در عبارت «و منذ أن‌وقع فی وادی هذا الجحیم» و «نومه» در عبارت «ولم ینم نومه مریحه واحده»، در متن ترجمه، اضافه شده است.

ـ فعل «خفه شده بود» که در متن عربی به معنای «اختنق؛ خفه‌شدن» است، به اشتباه به «اختفت؛ پنهان‌شدن» ترجمه شده است که این نیز تحریف معنایی به‌شمار می‌رود.

ـ در عبارت «از وقتی که در این جهنم‌دره افتاده بود»، فعل «بود» به اشتباه به «عاش؛ زندگی می‌کرد» ترجمه شده است که این نیز تحریفی معنایی است. در حالی‌که باید از فعل «کان؛ بود» استفاده می‌شد تا معنای دقیق‌تری منتقل شود.

ـ در جمله‌ی «یفهمونه آلامه»، حرف «ه» اضافه شده است که اشتباه زبانی به‌شمار می‌رود. در واقع؛ باید «یفهمون آلامه» نوشته می‌شد. این تغییر در ضمیر، موجب می‌شود معنی جمله به اشتباه فهمیده شود.

اختلاف ظرافت‌ها در ترجمه به‌ویژه در آثار نویسندگانی چون هدایت که بر جزئیات و ابعاد روان‌شناختی شخصیت‌ها تأکید دارند، می‌تواند تغییرات ظریف، اما مؤثری ایجاد کند. از آنجاکه یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی داستان «سگ ولگرد»، پیچیدگی‌های فلسفی و روان‌شناختی آن است و هدایت در این داستان با استفاده از جزئیات تصویری و توصیف‌های دقیق، ابعاد عمیقی از درون‌مایه‌های انسانی، احساسات درونی و پوچی وجودی را به‌تصویر می‌کشد، در ترجمه‌ی الدسوقی شتا، در بعضی از مواقع لایه‌های این مفاهیم به‌طور کامل منتقل نمی‌شود. با این‌حال؛ ترجمه‌ی او از نظر ساختار جملات به‌طور کلی روان و قابل فهم است و هیچ‌گونه پیچیدگی غیرضروری در آن دیده نمی‌شود. این ویژگی باعث می‌شود که خواننده‌ی عرب به‌راحتی با متن ارتباط برقرار کند. از این‌رو، در برخی بخش‌ها که داستان به جنبه‌های فلسفی و ذهنی سگ می‌پردازد، ترجمه می‌تواند لحن پیچیده‌تر و عمیق‌تری پیدا کند تا بیشتر با فضای سرد و تنهایی داستان هم‌خوانی داشته باشد.

درنهایت، باید گفت که مترجم در بیشتر موارد توانسته روح و لحن اصلی داستان هدایت را به‌خوبی حفظ کند. ترجمه‌ی شتا از نظر انتقال پیام‌های اصلی داستان، مانند بیگانگی، تنهایی و ناامیدی، موفق است. اما در برخی موارد، که

متن اصلی به عمق روحی شخصیت و احساسات پیچیده‌ی آن پرداخته، ترجمه نیاز به دقت بیشتری دارد تا این مفاهیم به‌طور دقیق و شفاف در زبان عربی بازتاب یابد. درواقع؛ باید گفت که ترجمه‌ی ابراهیم الدسوقی شتا از داستان «سگ ولگرد» با وجود برخی نقاط قوت، دچار تحریفات معنایی، دستوری و سبکی قابل‌توجهی است که می‌تواند فهم خواننده‌ی خود را از داستان تحت‌تأثیر قرار دهد. این تحریف‌ها و اشتباه‌ها اگر اصلاح شوند، ترجمه‌ی دقیق‌تری از اثر هدایت در زبان عربی به‌دست خواهد آمد که می‌تواند پیام‌های فلسفی، روان‌شناختی و عاطفی متن اصلی را منتقل کند.

ـ تحلیل و نقد ترجمه‌ی عربی داستان «سگ ولگرد» از عباس رضوی (سبکی، زبانی و معنایی)

عباس رضوی، مترجم برجسته ایرانی، یکی از چهره‌های مهم در ترجمه‌ی آثار ادبیات فارسی به زبان عربی است. وی با بهره‌گیری از دانش عمیق خود در زبان و ادبیات فارسی و عربی، به‌ویژه در انتقال آثار نویسندگان بزرگ ایرانی مانند صادق هدایت به زبان عربی، نقشی مهم در معرفی ادبیات فارسی به جهان عرب ایفا می‌کند.

ترجمه‌ی داستان‌های صادق هدایت از جمله مجموعه‌ی «سگ ولگرد» توسط عباس رضوی، نمونه‌ای از دقت و تعهد او به حفظ اصالت و زیبایی متن اصلی است. رضوی تلاش می‌کند تا ضمن وفاداری به متن فارسی، مفاهیم، احساسات و ظرایف فرهنگی موجود در آثار هدایت را به خوانندگان عرب منتقل کند. درواقع؛ فعالیت‌های ترجمه‌ای عباس رضوی، گامی مؤثر در تقویت ارتباط فرهنگی میان ایران و جهان عرب به‌شمار می‌آید که او را به عنوان یکی از مترجمان پیشگام و تأثیرگذار در این حوزه، معرفی می‌کند.

كان كلباً اسكوتلندياً ذا فم رماديّ دخانيّ، وتوجد على قوائمه بقع سوداء، وكأنه قد ركض في الوحل فعلقت بها حيوانات صغيرة. كانت له أذنان متدلّيتان، ذو ذنب منتصب، وشعر مجعّد متّسخ، وعينان بذكاء الإنسان. فمه مملوء بالشعر، في قعر عينه تُلاحِظ روحاً إنسانيةً، في منتصف ليلة حيث ملأت الحياة كلّ وجوده، لمع في عينيه شيء يتعدّى مدّ البصر، وكان يحمل رسالة ما كان يمكن تسلُّمها أو التعرّف على ماهيّتها، غير أنّها كانت عالقة خلف لؤلؤتي عينيه. لم يكن شفافاً ولا لوناً، بل شيء آخر لا يُصدق، كالشيء الذي يلاحظ في عيني الغزال الجريح. لم يقتصر الأمر على التشابه بين عينيه و بينهما لدى الإنسان وإنما كان هناك نوع من التساوي بين الاثنين. عينان عسليّتان مليئتان بالألم والحزن والإنتظار الذي يمكن مشاهدته فقط في خطم كلب شريد ... . (حاكمی، ۲۰۰۵ : ۲۴۸)

منذ أن سقط في هذه النار البعيدة، انقضى شتاءان دون أن يأكل ولو لمرّة واحدة إلى حد الشّبع، لم تكن له ولا حتى نومة مريحة واحدة، قد طُمست شهوته وتلاشت أحاسيسه، لم يظهر شخص يمسح بيده على رأسه، لم يقم أحد بالنظر إلى داخل عينيه، رغم أنّ النّاس هنا يبدون في الظاهر كصاحبه لكنّه على ما يظهر أنّ مشاعر صاحبه وأخلاقه وسلوكه تختلف عن هؤلاء بما بين السّماء والأرض، وكأنّ النّاس الذين كان محشوراً معهم في السابق كانوا قريبين من عالمه ويدركون بشكل أفضل آلامه وأحاسيسه ويحامون عنه ... . (همان : ۲۴۹)

اگرچه عباس رضوی در ترجمه‌ی خود، تلاش‌هایی برای انتقال بار معنایی و احساسی متن اصلی می‌نماید، اما در برخی بخش‌ها تغییراتی در انتخاب واژگان و ساختار جمله‌ها مشاهده می‌شود که منجر به تحریف‌های معنایی و انحراف‌هایی سبکی و زبانی می‌گردد. در ادامه، تحلیل و نقد دقیق‌تر بر تحریف‌های زبانی، معنایی و سبکی رضوی آورده می‌شود:

- در عبارت ترجمه‌شده‌ی «فعلقت بها حیوانات صغیره»، واژه‌ی «حیوانات صغیره»، به‌صورت اضافی آمده است.
- واژه‌ی «بلبله» که در متن فارسی به «گوش‌های بلبله» اشاره دارد، در ترجمه به «متدلّیتان» ترجمه شده است؛ در حالی‌که معنای آن «کالإبریق» می‌باشد و این یک تحریف معنایی به‌شمار می‌رود.

- مترجم، عبارت «در پوزه‌ی پشم‌آلود او می‌درخشید» را از ترجمه‌ی خود، حذف کرده است.
- در ترجمه‌ی رضوی، فعل مجهول «دیده می‌شود» به صورت فعل معلوم «تُلاحظ» ترجمه شده است، در حالی‌که باید به صورت فعل مجهول «یُری، تُری» ترجمه می‌شد که این نیز یک تحریف معنایی و سبکی است.
- مترجم، عبارت فارسی «زندگی، او را فراگرفته بود» را به عبارت «ملأت الحیاۀ کلّ وجوده» ترجمه کرده است که معنی «کلّ وجوده» در متن فارسی نیست و مترجم آن را به ترجمه اضافه کرده است.
- واژه‌ی «بی‌پایان» که در عبارت فارسی «یک‌چیز بی‌پایان» آمده، در معنای «یتعدی مد البصر» ترجمه شده است، در حالی‌که معنای آن «بلانهایه» می‌باشد که در این‌جا نیز تحریف معنایی صورت گرفته است..
- در این ترجمه، فعل «موج می‌زند» به «لمع» ترجمه شده و زمان فعل را از زمان حال به گذشته تبدیل کرده است که یک تحریف سبکی و معنایی می‌باشد.
- «با خود» که معنای آن در عربی «معه» می‌باشد، از متن ترجمه‌ی رضوی حذف شده است.
- عبارت «التعرّف علی ماهیتها»، اضافه‌ی توضیحی در متن است و این اضافه حاوی یک اشتباه زبانی است؛ زیرا فعل «التعرّف» به‌خودی خود متعدی است و نیازی به حرف اضافه ندارد و باید «یتعرّف ماهیتها» ترجمه می‌شد.
- فعل «دریافت» به «تسلّم» ترجمه شده، ولی معنای آن در این جمله «فهمیدن و درک‌کردن» است و این یک نیز یک تحریف معنایی است.
- مترجم، «نی‌نی» را به «لؤلؤتی عینیه» ترجمه کرده، در حالی‌که معنای آن «بؤبؤ العین» است. بنابراین او معنی را تحریف می‌کند و کلمه را به صورت مثنی می‌آورد، در حالی‌که در متن فارسی به صورت مفرد آمده است.
- عبارت «چشم او» به معنای «عینه» در متن فارسی به صورت مفرد است، اما در ترجمه، «عینیه؛ دو چشم او»، به صورت مثنی آمده است. این یکی دیگر از اشتباه‌های سبکی است که در آن مترجم مثنی و مفرد را درهم آمیخته است.
- واژه‌ی «آهوی زخمی» در عبارت «در چشمان آهوی زخمی دیده می‌شود»، به صورت معرفه‌ی «الغزال الجریح» ترجمه شده، در حالی‌که باید به صورت نکره «غزال جریح» ترجمه می‌شد.
- کلمه‌ی «زجر» در زبان عربی به معنای «أذی» می‌باشد که در ترجمه‌ی رضوی واژه‌ی «حزن» آمده که باعث تحریف معنایی شده است.
- کلمه‌ی «جهنم» به «نار؛ آتش» ترجمه شده است و این یک تحریف معنایی جزئی است.
- مترجم، کلمه‌ی «دره» را صفت «جهنم» قرار می‌دهد که قید مکان است و نشان می‌دهد مکانی که امروز در آن قرار دارد، چقدر با مکانی که قبلاً در آن زندگی می‌کرد، فاصله دارد.
- جمله‌ی «لم‌تکن له و لا حتی نومه مریحه واحده» باید به سبک زبانی بهتری بیان شود.
- فعل «خفه شده بود» به «طُمست» ترجمه شده و این از نظر معنایی صحیح است، ولی این فعل در متن فارسی به‌صورت «معلوم» است که مترجم آن را «مجهول» آورده و این نیز نوعی تحریف سبکی است.
- افزودن فعل «تلاشت» یک اضافه‌ی غیرموجه در متن است.
- مترجم، کلمه‌ی «نوازشی» را که به معنای «حانیه، مُلاطِفَه، مُداعِبه» است، از متن حذف کرده است.
- فعل «یَقُم» در عبارت «لم یَقُم أحد بالنظر»، اضافه‌ای غیرموجه در متن است؛ زیرا فعل «نگاه نکرده بود» به معنای «لم‌ینظر» است.
- کلمه‌ی «نزدیک‌تر» که معنای عربی آن «أقرب» است، به «قریب» ترجمه شده که تحریفی سبکی است.
- جمله‌ی «یحامون عنه» به زبان محاوره نزدیک‌تر است و بهتر است از «یحمونه» استفاده شود.

نقد و بررسی ترجمه‌ی عباس رضوی از داستان «سگ ولگرد»، نشان‌دهنده‌ی نقاط قوت و ضعف برجسته در این اثر است. رضوی با تلاش برای انتقال فرهنگ و ادبیات فارسی به مخاطب عرب، توانسته است پیوندی فرهنگی میان دو زبان ایجاد کند و مفاهیمی از سبک و تفکر هدایت را به مخاطبان عرب ارائه دهد. با این‌حال، وجود اشتباه‌های زبانی، معنایی و سبکی در ترجمه، حاکی از چالش‌های مترجم در تطبیق مفاهیم بومی با بافت زبانی و فرهنگی عربی است.

خطاهایی همچون انتخاب معادل‌های نادرست، تحریف معنایی برخی عبارات و حذف یا اضافه‌کردن بخش‌هایی از متن، به‌ویژه در مواردی که به جنبه‌های هنری و ادبی داستان آسیب زده‌اند، از ضعف‌های این ترجمه به‌شمار می‌روند. این نقدها نشان می‌دهند که ترجمه، صرفاً انتقال زبان نیست بلکه نیازمند تسلط عمیق بر هر دو فرهنگ، درک سبک نویسنده و توانایی حفظ ظرافت‌های معنایی متن اصلی است. این موارد تأکید دارند که برای بهبود کیفیت چنین ترجمه‌هایی، دقت بیشتر و توجه به جزئیات فرهنگی و زبانی ضروری است.

۲،۲،۲،۲. بررسی و تحلیل داستان کوتاه «داش آکلِ» صادق هدایت

داستان کوتاه «داش آکل»، یکی دیگر از درخشان‌ترین آثار صادق هدایت است که در سال ۱۳۱۱ هـش (۱۹۳۳م) منتشر می‌شود. این داستان نمادی از سبک خاص هدایت در روایت‌های روان‌شناسانه و فلسفی است که به نقد و بررسی عمق اندیشه‌های انسان معاصر می‌پردازد و تلاشی برای نمایش درک پیچیده‌ی فردی از جهان و خود دارد.

شخصیت اصلی داستان، مردی است که در دنیای خودش گرفتار است و تلاش می‌کند جایگاه خود را در جامعه و در درون خویش بیابد. او، با نامی که می‌تواند نمادی از انزوا و تحقیر باشد، در یک وضعیت فکری و روانی متلاطم به‌سر می‌برد. شخصیت داش آکل، درگیر تقابل‌های درونی خود است و در دنیایی که برایش معنا ندارد، احساس پوچی می‌کند. این داستان نه‌تنها به وضعیت فردی این شخصیت، بلکه به وضعیت فکری و فرهنگی جامعه‌ای اشاره دارد که در آن تحولات اجتماعی و فرهنگی فراگیر است.

از آنجاکه «داش آکل» نمایانگر کشمکش‌های انسان معاصر است که در تلاطم‌های فکری و اجتماعی قرار دارد، صادق هدایت با استفاده از نمادها و تصویرهای پیچیده، به بررسی انزوا، جست‌وجوی هویت و بحران‌های معنایی زندگی می‌پردازد. به همین دلیل، این اثر به یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر فارسی، تبدیل می‌شود.

در میان تغییرات اجتماعی ایران در اوایل قرن بیستم، این داستان صدای نسل جدیدی از اندیشه‌ها و مشکلات فلسفی انسان‌ها را در برخورد با دنیای مدرن و متحول، به گوش می‌رساند. در این‌دوره، ایران میان سنت و مدرنیته در حال کشمکش است و بسیاری از افراد در این فرآیند دگرگونی، دچار بیگانگی و بحران هویت می‌شوند که این مفاهیم در داستان «داش آکل» به‌خوبی بازتاب یافته است. بخشی از متن این داستان کوتاه آورده می‌شود:

> **همه‌ی اهل شیراز می دانستند که داش آکل و کاکا رستم، سایه یکدیگر را با تیر می‌زدند. یک‌روز، داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه‌ی دو میل چندک زده بود. همان‌جا که پاتوق قدیمی‌اش بود. قفس کرکی که رویش شله‌ی سرخ کشیده بود، پهلویش گذاشته بود و با سر انگشتش یخ را دور کاسه‌ی آبی می‌گردانید. ناگاه کاکا رستم از در درآمد، نگاه تحقیرآمیزی به او انداخت و همین‌طور که دستش بر شالش بود، رفت روی سکوی مقابل نشست. بعد رو کرد به شاگرد قهوه‌چی و گفت: «به به بچه، یه یه چای بیار ببینم.»**
>
> **داش آکل نگاه پرمعنی به شاگرد قهوه‌چی انداخت، به طوری‌که او ماست‌ها را کیسه کرد و فرمان کاکا را نشنیده گرفت، استکان‌ها را از جام برنجی درمی‌آورد و در سطل آب فرو می‌برد، بعد یکی‌یکی، خیلی آهسته آنها را خشک می‌کرد. از مالش حوله دور شیشه استکان صدای غژغژ بلند شد. کاکا رستم از این بی‌اعتنایی خشمگین شد، دوباره داد زد:**
>
> **«مه مه مگه کری! به به تو هستم؟!»**
>
> **شاگرد قهوه‌چی با لبخند، مردد به داش آکل نگاه کرد و کاکا رستم از مابین دندان‌هایش گفت: «ار- وای شکـ کمشان، آنهایی که ق ق قپی پا می شند، اگ لولو لوطی هستند، اا امشب می‌آیند، دست و په په پنجه نرم میک کنن!»**

داش آکل همین‌طور که یخ را دور کاسه می‌گردانید و زیرچشمی وضعیت را می‌پائید، خنده‌ی گستاخی کرد که یک رج دندان‌های سفید محکم از زیر سبیل حنابسته‌ی او برق زد و گفت:
«بی‌غیرت‌ها رجز می‌خوانند، آن وقت معلوم می‌شود رستم صولت و افندی پیزی کیست.»
همه زدند زیرخنده، نه اینکه به گرفتن زبان کاکا رستم خندیدند، چون می‌دانستند که او زبانش می‌گیرد، ولی داش آکل درشهر مثل گاو پیشانی سفید، سرشناس بود و هیچ لوطی پیدا نمی‌شد که ضرب شستش را نچشیده باشد، هرشب وقتی که توی خانه ملااسحق یهودی یک بطری عرق دو آتشه را سرمی‌کشید و دم محله‌ی سر دزک می‌ایستاد، کاکارستم که سهل بود، اگر جدش هم می‌آمد، لنگ می‌انداخت. خود کاکا هم می‌دانست که مرد میدان و حریف داش آکل نیست، چون دوبار از دست او زخم خورده بود و سه چهار بار هم روی سینه‌اش نشسته بود. بخت‌برگشته! چند شب پیش، کاکارستم میدان را خالی دیده بود و گردوخاک می‌کرد. داش آکل مثل اجل معلق سر رسید و یک مشت متلک بارش کرده، به او گفته بود:
«کاکا! مردت خانه نیست - معلوم می‌شه که یک بست وافور بیشتر کشیدی، خوب شنگلت کرده. می‌دانی چیبه، این بی‌غیرت بازی‌ها، این دون بازی‌ها را کنار بگذار، خودت را زده‌ای به لاتی، خجالت هم نمی‌کشی؟ این هم یک‌جور گدایی است که پیشه‌ی خودت کرده‌ای. هر شبه‌ی خدا، جلو راه مردم را می‌گیری؟ به پوریای ولی قسم اگر دومرتبه بدمستی کردی! سبیلت را دود می‌دهم. با برگه‌ی همین قمه دو نیمت می‌کنم.»
آن‌وقت کاکارستم دمش را گذاشت روی کولش و رفت. اما کینه‌ی داش آکل را به دلش گرفته بود و پی بهانه می‌گشت تا تلافی بکند. (هدایت، ب ۱۳۸۳: ۴۹_ ۴۷)

این متن برگزیده از داستان «داش آکل»، نشان‌دهنده‌ی تعاملات پیچیده و پُرتنش میان دو شخصیت اصلی داستان است؛ داش آکل، مردی سرسخت و مشهور و کاکارستم، همواره در تلاش است تا غرور خود را حفظ کند. در این بخش از داستان، هدایت با استفاده از زبان و گفت‌وگوهای خاص، به‌خوبی درگیری‌های درونی و بیرونی این شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد. تأکید بر رفتارهای خُرد و تمسخرآمیز، در کنار زبان ساده اما پرمعنی هدایت، ما را به فضای اجتماعی و فرهنگی آن دوران می‌برد و درگیری‌های ذهنی و روحی شخصیت‌ها را آشکار می‌کند.

«داش آکل»، یکی از نشانه‌های تحول در ادبیات فارسی است. هدایت، با بهره‌گیری از تکنیک‌های نمادگرایی، انتزاع و روایت‌های پیچیده، فضای جدیدی در ادبیات معاصر فارسی خلق می‌کند که پاسخ‌گوی سؤال‌ها و دغدغه‌های وجودی انسان در دنیای مدرن است. نمونه‌ای از ترجمه‌ی عربی داستان «داش آکل» به قلم سلیم عبدالامیر حمدان، در اینجا، نقد و تحلیل می‌شود:

ـ تحلیل و نقد ترجمه‌ی داستان «داش آکل» از سلیم عبدالامیر حمدان (سبکی، زبانی و معنایی)

داستان کوتاه «داش آکل» توسط مترجمان و پژوهشگران مختلفی همچون احمد موسی، سلیم عبدالامیر حمدان، غسان حمدان و احمد میهوب و دیگران، به زبان عربی ترجمه شده است. در این پژوهش، تمرکز ما بر بررسی و نقد ترجمه‌ی سلیم عبدالامیر حمدان از این داستان است.

ترجمه‌ی عربی «داش آکل» توسط سلیم عبدالامیر حمدان، از اهمیت زیادی برخوردار است و به‌طور کلی به درک آثار صادق هدایت در دنیای عرب کمک می‌کند. با این‌حال، این ترجمه نیازمند ویرایش‌هایی در انتخاب واژگان و بازنگری در برخی از بخش‌های آن است تا معنای اصلی و فلسفه‌ی پیچیده‌ی داستان به‌طور کامل به

زبان عربی منتقل شود. همچنان که ادبیات فارسی در سطح جهانی شناخته‌تر می‌شود، نیاز به ترجمه‌های دقیق و منطبق با مفاهیم اصلی، بیش از پیش، احساس می‌شود.

يعرف أهل شيراز جميعاً أنّ داش آكل و كاكا رستم لا يطيق أحدهما رؤية الآخر. ذات يوم كان داش آكل يجلس مقرفصاً على صفة مقهى «الميلين»، هناك حيث ملتقاه القديم. كان قد وضع القفص المزأبر، الذي ألقى عليه ملاءة قرمزية إلى جانبه، وراح يدير برأس إصبعه الثلج في طاس الماء، فجأة دخل كاكا رستم من الباب، ألقى عليه نظرة احتقار ومضى، ويده ما تزال في حاشية شاله، فجلس على الصّفّة المقابلة، ثم التفت نحو صبي القهوجي وقال: يا يا حبيبي ها هات شاياً.

ألقى داش آكل نظرة مليئة بالمعاني على صبي القهوجي بحيث أنه حسب حسابه وعامل طلب كاكا كمن لم يسمعه، كان يُخرج الأقداح من الطاس البرونزي ويغطسها في دلو الماء، ثمّ يجففها واحداً بعد الآخر ببطء شديد. من مسح المنشفة حول زجاج القدح كان يرتفع صوت احتكاك.

غضب كاكا رستم من هذا الإهمال ، صاح مرة أخرى: أأ . . . أأنت أطرش؟ معـ . . . معك!

نظر صبي القهوجي نظرة متردّدة إلى داش آكل، فقال كاكا رستم من بين أسنانه: هه هو – هؤلاء المتعنترون، لو كانوا رجالاً ! ليأتوا الليلة ويم ... يمتحنوا قوتهم!

ضحك داش آكل، الذي كان لا يزال يدير الثلج في الطاسة ويعاين الموقف متلصصاً، ضحكة جريئة، جعلت صفاً من الأسنان البيض المرصوصة يلمع من تحت شاربه المصبوغ بالحنّاء، وقال: عديمو الغيرة يقرؤون الأراجيز. سيعلم حينئذ من هو رستم صولت وأفندي بيزي .

ضحك الجميع، ضحكوا لا بسبب تلعثم لسان كاكا رستم، فهم كانوا يعرفون أن لسانه يتلعثم ولكن داش آكل كان كالبقرة ذات الغرّة، وما كان ثمّة من فتوة لم يذق ضرب صفعته، وعندما كان كل ليلة، إذ يشرب زجاجة عرق مكرّر الغلي في بيت الملا إسحق اليهودي، ويقف عند رأس محلة (سرزدك)، فكاكا رستم أمر بسيط، حتى جده لو جاء لكان رفع راية التسليم – كان كاكا ذاته أيضاً يعرف أنه ليس نداً لداش آكل ولا يصير منافساً له، لأنه ذاق مرّاً على يده مرتين وكان قد جلس على صدره ثلاث مرات أو أربع أيضاً. كان أسود الحظ كاكا رستم قد رأى الميدان خالياً قبل بضع ليال فراح يثير النقع والغبار. وصل داش آكل مثل الأجل المعلق ونثر عليه حفنة كنايات هازئة. كان قال له: يا كاكا ليس رجلك في البيت معلوم أنك دخنت بست فور، فأثملك جيداً، أتدري ماذا؟ دع مظاهر عدم الغيرة، مظاهر الدونية هذه، لقد افتعلت الفتونة، أفلا تخجل أيضاً؟ هذا أيضاً نوع من الشحاذة جعلته حرفة لك. أتقطع الطريق على الناس في كلّ ليلة من ليالي الله؟ قسماً بالولي پوريا لو أسأت التصرّف في حالة سكر مرة أخرى لأحرقن شاربك بحد هذه القمة أنصّفك. (هدایت، ۲۰۰۳م: ۱۱۳)

ترجمه‌ی سلیم عبدالامیر حمدان از «داش آکل» برای خوانندگان عرب، درک بهتری از ادبیات فارسی و آثار هدایت را فراهم می‌کند. با این‌حال، در این ترجمه نکات قابل‌توجهی وجود دارد که نیازمند بررسی و تحلیل دقیق است. در این بخش، به تحلیل و نقد ترجمه‌ی عربی رضوی برای پی‌بردن به نقاط قوت و ضعف آن، پرداخته می‌شود:

ـ فعل «می‌دانستند» به «یعرفون» ترجمه شده است؛ در حالی‌که زمان این فعل باید ماضی استمراری باشد. بنابراین ترجمه‌ی صحیح آن باید به صورت «کانوا یعرفون» باشد. این تغییر زمان، تحریفی سبکی به حساب می‌آید.

ـ واژه‌ی «رؤیه» که در عبارت «لایطیق أحدهما رؤیه الآخر» آمده، در ترجمه، واژه‌ای اضافی است.

ـ کلمه‌ی «چندک» به صفت فاعلی «مقرفصاً» ترجمه شده است؛ در حالی‌که این کلمه مصدر است و به معنای «القرفصاء؛ زدن» به‌کار می‌رود که این یک تحریف سبکی است.

- فعل «ماتزال» در عبارت «ماتزال فی حاشیه شاله» اضافه است. این عبارت در فارسی به صورت «دستش بر شالش بود» می‌باشد و نیاز به فعل «ماتزال» ندارد.

- واژه‌ی «قهوه‌چی» یک کلمه‌ی عامیانه است و می‌توان آن را با کلمه‌ی فصیح «صبی المقهی» جایگزین کرد.

- واژه‌ی «بچه» به «حبیبی» ترجمه شده است؛ در حالی‌که معنی آن «ولد» است و در قهوه‌خانه‌ها معمولاً برای اشاره به شاگرد قهوه‌خانه از این واژه استفاده می‌شود که این واژه‌گزینی اشتباه، یک تحریف معنایی است.

- مترجم، کلمه‌ی «پُر» را که به معنای «ملیئه» است به «ذات» ترجمه کرده است و این نیز یک تحریف معنایی و زبانی است.

- کلمه‌ی «استکان‌ها» به اشتباه، «أقداح» ترجمه شده است. «قدح» در زبان عربی به معنای «جام پر از نوشیدنی یا آب» است. در حالی‌که در این‌جا استکان‌هایی که شاگرد قهوه‌خانه می‌شوید، خالی می‌باشد. بنابراین؛ کلمه‌ی «کأس؛ جام خالی» مناسب‌تر و صحیح‌تر از «قدح؛ جام پُر» است.

- واژه‌ی «غژغژ» به «احتکاک» ترجمه شده، در حالی‌که معنای آن «أزیز» یا «صوت الاحتکاک» است.

- عبارت «ار- وای شکـ شکمشان» در ترجمه حذف شده که این عبارت به معنای «إذا کان هؤلاء المتبجحون» بوده و حذف آن باعث از دست‌رفتن بخش مهمی از لحن داستان می‌شود.

- واژه‌ی «لبخند» که به معنی «ابتسامه» است، از ترجمه حذف شده است، که این نیز تحریفی معنایی است.

- عبارت «دست‌وپنجه نرم می‌کنند» به «یمتحنوا قوتهم» ترجمه شده، در حالی‌که معنای دقیق‌تر این عبارت «یعارکون، یشاجرون، ینازلون» است.

- واژه‌ی عربی «المصبوغ» که در عبارت «من تحت شاربه المصبوغ بالحناء» آمده است، در ترجمه اضافه است. «المصبوغ؛ حنابسته» در واقع صفت فاعلی است و در زبان عربی به معنای «المحنّی» است، اما مترجم آن را به صورت مصدر به «الحنّاء» ترجمه کرده که این یک تحریف سبکی می‌باشد.

- مترجم، فعل «رجز می‌خوانند» را به «یقرؤون الأراجیز» یعنی تحت‌اللفظی ترجمه کرده، در حالی‌که معنای دقیق‌تر آن «یتبجّحون» است که بیشتر با بافت متن تطابق دارد و این یک تحریف معنایی است.

- مترجم، عبارت «رستم صولت و افندی پیزی» را ترجمه نکرده، بلکه آن را همان‌طور که وجود دارد، نقل کرده است و عدم ترجمه‌ی آن باعث مبهم‌شدن معنا در متن عربی شده است.

- کلمه‌ی «ضحکوا»، در ترجمه اضافی است و هیچ معادل دقیقی در متن فارسی «داش آکل» ندارد.

- کلمه‌ی «سفید» که در عبارت «گاو پیشانی‌سفید» آمده، در ترجمه حذف شده است و این حذف، لحن و تصویر اصلی داستان را تغییر می‌دهد.

- کلمه‌ی «مشهوراً» توضیح اضافی در متن ترجمه است.

- واژه‌ی «ضرب شست» به «صفعه» ترجمه شده، در حالی‌که این ترکیب، به معنای «ضرب القبضه» یا «اللکمه» می‌باشد و این نیز تحریفی معنایی است.

- واژه‌ی «دو آتشه» به معنای «مقطّر مرّتین» است، در حالی‌که مترجم آن را «مکرّر الغلی» ترجمه کرده و این هم یک اشتباه معنایی است.

- عبارت «مرد میدان» که به معنای «رجل المیدان» یا «رجل السّاحه» است، از متن ترجمه حذف شده است.

- افزودن عبارت «لا یصیر منافساً له» یک اضافه غیرموجه در متن است که باعث انحراف از لحن اصلی اثر می‌شود.

- مترجم، فعل «زخم خورده بود» را به «ذاق جرحاً» ترجمه کرده، در حالی‌که معنای صحیح آن «کان قدجُرح» است و بهتر است به‌صورت مجهول ترجمه شود نه معلوم.

- کلمه‌ی «حفنه» در متن ترجمه اضافی است و کاربرد آن غیرضروری می‌باشد.

- عبارت «کاکا! مردت خانه نیست.» جمله‌ی اسمی است که مترجم آن را به صورت جمله‌ی فعلی ترجمه کرده است که تحریف سبکی دیگری به‌شمار می‌رود.
- مترجم، کلمه‌ی «مظاهر» را تکرار کرده که واژه‌ای اضافی در متن ترجمه است.
- عبارت‌های «من لیالی الله» و « لو أسأت التصرف» در متن ترجمه اضافه هستند و معنای اصلی را تحریف کرده‌اند.
- مترجم، واژه‌های «بست، فور، قمة» را ترجمه نکرده است و بهتر بود معانی این واژه‌ها، در پاورقی توضیح داده می‌شد تا از ابهام آنها کاسته می‌شد.

ترجمه‌ی عربی سلیم عبدالامیر حمدان نشان می‌دهد که در این ترجمه، برخی از انتخاب‌های واژگانی و ساختار جملات، نادرست هستند و یا تحریف شده‌اند. در بسیاری از موارد، مترجم از ترجمه‌ی دقیق واژه‌ها و عبارت‌ها به زبان عربی دور شده است و به‌جای معانی اصلی، واژگان دیگری به کار برده که با متن فارسی تطابق ندارند. علاوه بر این، حذف یا افزودن برخی عبارت‌ها و کلمات باعث شده تا لحن و فضای اصلی داستان تغییر کند و موجب ضعیف‌شدن تأثیر ادبی و معنایی اثر در زبان عربی شود. به هرحال؛ توجه بیشتر به ساختار جمله‌ها و واژگان دقیق‌تر، می‌تواند به حفظ روح اصلی داستان و انتقال آن به زبان عربی کمک کند.

***

نتیجه‌ی کلی از نقد و بررسی ترجمه‌های عربی دو داستان «سگ ولگرد» و «داش آکل» نشان می‌دهد که هر سه ترجمه از لحاظ وفاداری به متن‌های اصلی و دقت در انتقال مفاهیم، با مشکلات جدی مواجه هستند. در هر سه‌ترجمه، مترجم‌ها گاهی با انتخاب واژگانی نادرست و استفاده از ساختارهای زبانی غیرمناسب، معانی اصلی و لحن نویسنده را تحریف می‌کنند. همچنین در مواردی، برخی عبارت‌ها و جمله‌ها، حذف یا اضافه می‌شوند که باعث تغییر در کیفیت و تاثیرگذاری متن می‌شود.

با توجه به تحلیل و نقد انجام‌شده، می‌توان نتیجه گرفت که هر سه ترجمه در زمینه‌ی وفاداری به متن‌های اصلی و دقت در انتقال معانی و لحن داستان، ضعف‌های زیادی دارند. این ترجمه‌ها نیاز مند اصلاح هستند تا بتوانند پیام اصلی و ویژگی‌های ادبی آثار را به درستی به زبان عربی منتقل کنند. در ترجمه‌ی آثار ادبی به ویژه از زبان فارسی به عربی، رعایت دقت در واژگان، حفظ لحن خاص نویسنده و توجه به بافت فرهنگی و اجتماعی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در غیر این‌صورت، ترجمه نه‌تنها نمی‌تواند تمام بار معنایی متن اصلی را منتقل کند، بلکه می‌تواند به تحریف‌های سبکی، زبانی و معنایی منجر شود که درک صحیح اثر را برای خواننده، دشوار می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

ترجمه به‌عنوان یک ابزار فرهنگی، نه‌تنها پلی میان زبان‌ها، بلکه میان فرهنگ‌ها، اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌هاست. اهمیت این موضوع زمانی دوچندان می‌شود که آثار برجسته‌ای از نویسندگان شاخص یک فرهنگ، به زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر منتقل می‌شوند. ترجمه‌ی آثار ادبی نه‌تنها یک فرآیند زبانی بلکه یک بازآفرینی فرهنگی است که نیازمند درک عمیق از زبان مبدأ، زبان مقصد و پیشینه‌های فرهنگی آنهاست.

تحلیل و نقد ترجمه‌های داستان‌های «سگ ولگرد» و «داش آکل» نشان می‌دهد که مترجمان، در عین تلاش برای حفظ امانت‌داری، با چالش‌های متعددی در انتقال مفاهیم فرهنگی و ادبی مواجه هستند. از جمله‌ی این چالش‌ها می‌توان به معادل‌سازی واژگان بومی، سبک‌های گفتاری خاص و عبارت‌های محلی اشاره کرد. این مسائل نه‌تنها به‌دلیل تفاوت‌های زبانی، بلکه به‌دلیل تفاوت‌های عمیق فرهنگی میان زبان فارسی و عربی برجسته‌تر می‌شوند.

مترجمان عربی مانند ابراهیم الدسوقی شتا، عباس رضوی و سلیم عبدالامیر حمدان، در برخورد با این چالش‌ها، استراتژی‌های متفاوتی را به‌کار می‌گیرند. آنان در برخی موارد، با بهره‌گیری از معادل‌های نزدیک در زبان عربی، سعی در انتقال معنا و حس اثر دارند. اما در موارد دیگر، به‌دلیل محدودیت‌های زبانی یا فرهنگی، بخش‌هایی از معنای اصلی اثر از دست می‌رود و یا تغییر می‌کند.

بررسی این ترجمه‌ها نشان می‌دهد که ترجمه یک فرآیند چندوجهی است که نه‌تنها به دانش زبانی بلکه به درک فرهنگی، خلاقیت و حساسیت ادبی نیز نیاز دارد. مترجم باید بتواند تعادلی میان وفاداری به متن اصلی و قابلیت پذیرش در زبان و فرهنگ مقصد ایجاد کند. این تعادل اغلب دشوار و پُر از تناقض است، به‌ویژه در ترجمه‌ی آثار ادبی که بافت فرهنگی و سبک نویسنده، بخش جدایی‌ناپذیر از معنای اثر هستند.

بنابراین، مطالعه‌ی ترجمه‌های آثار هدایت از جمله «سگ ولگرد» و «داش آکل»، نشان می‌دهد که ترجمه نه‌تنها راهی برای جهانی‌کردن ادبیات فارسی است، بلکه فرصتی برای بررسی تعامل‌های میان‌فرهنگی و درک عمیق‌تر از تأثیرات متقابل فرهنگ‌ها بر یکدیگر است. این بررسی‌ها همچنین می‌توانند زمینه‌ای برای بهبود فرآیند ترجمه و ارتقای کیفیت آن در آینده فراهم کنند. به این ترتیب، ترجمه‌ی ادبیات فارسی می‌تواند به تقویت جایگاه این زبان و فرهنگ در گستره‌ی جهانی، کمک شایانی نماید.

پی‌نوشت‌ها

(۱) «سگ ولگرد»، داستان کوتاهی از صادق هدایت است، که نخستین بار در سال ۱۳۲۱ با هفت داستان دیگر در مجموعه‌ای به همین نام در تهران منتشر شد.

(۲) «داش آکُل»، نام یکی از یازده داستان کوتاه مجموعه‌ی *سه‌قطره خون*، نوشته‌ی صادق هدایت است که نخستین‌بار در سال ۱۳۱۱ منتشر شد.

(۳) سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی؛ به معنی گرایش به ورای واقعیت یا واقعیت برتر، یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است

(۴) ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی؛ اشاره به این باور فلسفی است که تنها قوانین و نیروهای طبیعت (نه قوانین و نیروهای فراطبیعی) در جهان فعال‌اند و چیزی فراتر از جهان طبیعی نیست.

(۵) اگزیستانسیالیسم یا هستی‌گرایی؛ گرایشی فلسفی با محوریت وجود انسانی است که می‌گوید انسان‌ها برای تعیین سمت‌وسوی زندگی خود، از اراده‌ی آزاد برخوردارند.

منابع

ـ الأمیر، سلیم عبدالرحمن (۲۰۱۰م). *أنطولوجیا القصه الإیرانیه القصیره: رؤیه القمر من وراء الضباب*، دمشق: وزارة الثقافه، الهیئه العامه السوری للکتاب.

ـ الدسوقی شتا، ابراهیم (۱۹۷۶م). *البومة العمیاء و قصص أخری*، القاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

ـ الدهنی، نسرین هانی (۲۰۰۸م). *استقبال الأدب الفارسی المعاصر فی الوطن العربی*، ج۱، بیروت: مرکز الحضاره لتنمیه الفکر الاسلامی المعاصر.

ـ جرادات، عبدالکریم (۲۰۲۱م). *غرف غارقة فی الصمت والظلام*، عمّان: خطوط و ظلال للنشر.

ـ حاکمی، اسماعیل (۲۰۰۵م). *الأدب الایرانی المعاصر*، ترجمه‌ی عباس رضوی، بیروت: دار الروضه.

ـ درویشیان، علی اشرف (۲۰۱۷م). مجموعه داستان *مادر عزیزم، چه خبر؟*، ترجمه‌ی احمد موسی، القاهره: الربیع.

ـ ده‌بزرگی، غلامحسین (۱۳۸۶). *ادبیات معاصر ایران با گزیده‌ای از شعر و داستان معاصر*، تهران: زوار.

ـ عبداللهیان، حمید (۱۳۷۸). *کارنامه‌ی نثر معاصر (داستان ـ نمایشنامه ـ نثر علمی ـ ترجمه)*، تهران: پایا.

ـ موسی، احمد (۲۰۱۹م). *ربیع کتماندو الأزرق ، أنطولوجیا القصه الإیرانیه الحدیثه*، القاهره: الربیع.

ـ میرعابدینی، حسن (۱۴۰۰). *فرهنگ داستان‌نویسان ایران: از آغاز تا ۱۳۹۰*، تهران: چشمه.

ـ هدایت، صادق (۲۰۰۳م). «داش آکل»، ترجمه‌ی سلیم عبدالامیر حمدان، مجله الآداب الأجنبیه، العدد ۱۱۵، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

ـ ـــــــــ (۱۳۸۳الف). *«سگ ولگرد»*، تهران: انتشارات جامه‌دران.

- ـــــــــــــــ (۱۳۸۳ب). *سه قطره خون*، چاپ دوم، تهران: جامه‌دران.
- ـــــــــــــــ (۲۰۱۷م). *صادق هدایت الأعمال القصصیه الکامله*، *جمعها وترجمها: غسان حمدان*، بیروت.

بررسی ساختار صرفی و نحوی رباعیات گرامی اصفهانی

دکتر محمد محی رشید

گروه زبان فارسی، دانشکده زبان ها، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق

چکیده

این پژوهش به بررسی ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی، شاعر برجسته‌ی سبک هندی و دوره‌ی بازگشت، می‌پردازد. هدف از این تحقیق، شناسایی معنایی واژگان در سروده‌ها و تحلیل نقش‌های دستوری آنها با درنظر گرفتن گروه‌های اسمی، فعلی و سایر اجزای جمله، می‌باشد. در این پژوهش تلاش شده است تا تأثیر ساختارهای دستوری بر جنبه‌های معنایی، بلاغی و موسیقیایی شعر تحلیل شود. روش تحقیق به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و داده‌ها از متن رباعیات گرامی‌اصفهانی است. نتایج نشان می‌دهد که شاعر با بهره‌گیری از انعطاف‌پذیری زبان فارسی، ساختارهای نحوی و صرفیِ جمله‌ها را متناسب با ضرورت‌های وزن و قافیه تنظیم کرده است. استفاده از گروه‌های اسمی با نقش‌های متنوع مانند نهاد، مفعول، مسند و متمم، همراه با تغییر ترتیب اجزای جمله و حذف یا افزودن عناصری همچون حروف اضافه و وابسته‌ها، از ویژگی‌های برجسته‌ی این رباعی‌ها به‌شمار می‌روند. همچنین، فعل‌ها به‌عنوان مرکز جمله‌ها، نقشی کلیدی در انتقال معنا و بلاغت ایفا می‌کنند. در برخی موارد، معانی مختلف یک فعل در موقعیت‌های متنوع دستوری به‌کار می‌رود که نشان‌دهنده‌ی خلاقیت شاعر در ایجاد ارتباط میان فرم و محتواست. این پژوهش، علاوه بر تحلیل دقیق ساختار دستوری این رباعی‌ها، بر کمبود مطالعه‌ی صرفی و نحوی در شعر سبک هندی تمرکز دارد و تلاش می‌کند تا ضمن ارائه‌ی دیدگاه‌های نو، زمینه‌ساز پژوهش‌های آینده در حوزه‌ی دستور زبان شعر فارسی باشد.

واژگان کلیدی: تحلیل نحوی، تحلیل صرفی، ساختار دستوری، رباعیات فارسی، گرامی‌اصفهانی.

۱. مقدمه

گرامی‌اصفهانی (۱۱۴۰ هـ ق ـ متوفی بعد از سال ۱۲۱۱) از شاعران برجسته‌ی سبک هندی و دوره‌ی بازگشت، در نیمه‌ی اول سده‌ی دوازدهم هجری قمری، در اصفهان دیده به جهان می‌گشاید. وی از همان آغاز جوانی، به لطف پدر ادب‌دوست خود، وارد نشست‌های ادبی شاعران بزرگی چون محمدعاشق اصفهانی، آذربیگدلی، میر سیّد علی مشتاق، نصیب و صهبا که همگی از دوستان پدرش بودند، راه می‌یابد و توانست در فضای ادبی دوران خود، رشد چشمگیری داشته باشد. (گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۱۱) وی همانند بسیاری از شاعران هم‌عصر خود، برای ادامه‌ی زندگی و دستیابی به رفاه، شهرت و تجربه‌های جدید ادبی به هند مهاجرت می‌کند، اما زندگی او در غربت با دشواری‌های زیادی همراه است و درنهایت، بازگشت به وطن را به ماندن در هند ترجیح می‌دهد و در شرایطی دشوار و ناشناخته روزگار می‌گذراند.

با این‌حال، رباعیات او جلوه‌ای از نبوغ شعری است و توانایی‌اش در بهره‌گیری از ساختارهای زبانی و نحوی، جایگاه است که جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی به‌خود اختصاص داده است. زبان شعری گرامی‌اصفهانی به‌دلیل پیچیدگی‌های دستوری، نحوی و بلاغی، نیازمند تحلیل‌های دقیق و تخصصی است. یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شعر او، انعطاف‌پذیری زبانی در رعایت وزن و قافیه است که گاه منجر به تغییر در ساختارهای دستوری مرسوم می‌شود. پیشین و پسین (تقدم و تأخر) اجزای جمله، فاصله‌گذاری میان اجزای فعل مرکب، حذف برخی عناصر دستوری مانند حروف اضافه و استفاده از معانی چندگانه‌ی افعال، از ویژگی‌های برجسته‌ی رباعیات او به‌شمار می‌رود.

این پژوهش با هدف تحلیل دقیق ساختارهای صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی و شناسایی نقش گروه‌های اسمی، افعال و وابسته‌های نحوی در جملات، سعی دارد تا زاویه‌های جدیدی از هم‌کُنشی میان زبان و معنا در شعر

فارسی را آشکار کند. همچنین به تفاوت‌های موجود در اصطلاحات دستوری میان دستورنویسان ایرانی اشاره می‌شود که ریشه در اختلاف مکتب‌های دستوری مختلف دارد. این تفاوت‌ها یکی از چالش‌های همیشگی پژوهشگران است و ما در این پژوهش سعی می‌کنیم این اختلاف‌ها را در موقعیت‌های مناسب توضیح دهیم.

اهمیت این تحقیق در آن است که ضمن بررسی ساختارهای دستوری و معنایی رباعیات، به پرسش‌های بنیادین درباره‌ی نقش زبان در شکل‌گیری موسیقی و بلاغت شعر فارسی پاسخ می‌دهد. این مطالعه نه‌تنها در شناخت عمیق‌تر از شعر گرامی‌اصفهانی مفید است، بلکه می‌تواند الهام‌بخش پژوهش‌های آینده در زمینه‌ی دستور زبان و شعر سبک هندی باشد.

۱،۱. بیان مسئله

در میان آثار برجسته‌ی شاعران سبک هندی و دوره‌ی بازگشت، رباعیات گرامی‌اصفهانی از جمله آثاری هستند که به‌دلیل ویژگی‌های خاص زبانی و ساختاری توجه زیادی را به خود جلب می‌کنند. در این رباعیات، زبان در اوج هنرمندی به‌کار گرفته شده و قواعد نحوی و صرفی به‌گونه‌ای انعطاف‌پذیر به خدمت معنا و موسیقی شعر درآمده‌اند. ساختار نحوی و صرفی این رباعیات، به‌ویژه در نحوه‌ی چینش اجزای جمله و استفاده از انواع مختلف گروه‌های اسمی و دستوری، نیازمند بررسی دقیق و تحلیلی است.

در این پژوهش، مسئله‌ی اصلی، تحلیل و توصیف ساختارهای صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی است که از پیچیدگی‌های دستوری و صرفی خاصی برخوردار هستند. یکی از چالش‌های اساسی در بررسی این اشعار، رعایت وزن و قافیه است که گاهی منجر به تغییرات اساسی در ترتیب اجزای جمله می‌شود. شاعران سبک هندی، از جمله گرامی‌اصفهانی، با جابه‌جایی عناصر نحوی، حذف حروف اضافه، استفاده از معانی چندگانه‌ی افعال و بهره‌گیری از وابسته‌های پیشین و پسین، ترکیباتی بدیع و گاه دشوارفهم ایجاد می‌کنند. این تغییرات، اگرچه به زیبایی و بلاغت شعر می‌افزایند، تشخیص نقش‌های دستوری و صرفی را نیز پیچیده‌تر می‌کنند و در برخی موارد، قاعده‌های مرسوم دستور زبان فارسی را به چالش می‌کشند.

در این‌میان، تفاوت‌های میان اصطلاحات و رویکردهای دستورنویسان ایرانی نیز بر نامفهومی‌های تحلیل‌گران افزوده است. برخی از اصطلاحاتی مانند گروه‌های اسمی، مضاف‌الیه‌ها و نقش‌های نحوی، در مکتب‌های مختلف دستور زبان، تعریف‌های متفاوتی دارند. این تنوع دیدگاه‌ها، شناسایی دقیق نقش‌ها و ساختارهای جملات در اشعاری چون رباعیات گرامی‌اصفهانی را دشوارتر کرده است.

با وجود پژوهش‌های متعدد درباره‌ی بلاغت و معناشناسی در شعر فارسی، تحلیل‌های صرفی و نحوی این‌گونه اشعار، همچنان با کمبود مواجه است. در این پژوهش تلاش می‌شود تا با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی، ضمن شناسایی و تحلیل نقش‌های نحوی و صرفی در رباعیات گرامی‌اصفهانی، تأثیرات این ساختارها بر بلاغت و موسیقی شعر آشکار شود. همچنین، بررسی تفاوت‌های دستوری در مکتب‌های مختلف دستور زبان و تحلیل تغییرات زبانی ناشی از رعایت وزن و قافیه، از دیگر هدف‌های این تحقیق است.

این پژوهش می‌تواند به درک بهتر شعر سبک هندی کمک کند و زمینه‌ی جدیدی برای مطالعات دستور زبان در ادبیات فارسی، فراهم نماید.

۲،۱. ضرورت، اهمیّت و هدف پژوهش

بررسی ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی از آن جهت ضرورت دارد که این آثار، نمونه‌ای ارزشمند از ادبیات سبک هندی و دوره‌ی بازگشت ادبی هستند. در حالی‌که تاکنون پژوهش‌های بسیاری در زمینه‌ی بلاغت و معناشناسی شعر فارسی انجام شده، تحلیل‌های زبان‌شناختی و دستوری این‌گونه اشعار همچنان با کمبود مواجه است. شعر گرامی‌اصفهانی، با استفاده از انعطاف‌پذیری زبان فارسی، ساختارهای نحوی و صرفی را به‌گونه‌ای هنرمندانه به‌کار می‌گیرد که گاه موجب تغییر قواعد مرسوم دستور زبان می‌شود. تحلیل دقیق این ساختارها، نه‌تنها در فهم بهتر آثار

گرامی‌اصفهانی، بلکه در شناسایی تعامل میان زبان و موسیقی شعر فارسی نیز، نقشی کلیدی ایفا می‌کند.

همچنین این پژوهش بدان دلیل اهمیت دارد که به تحلیل دقیق تعامل میان قواعد دستوری و بلاغت در رباعیات گرامی اصفهانی می‌پردازد. تغییرات در ترتیب اجزای جمله، حذف برخی عناصر دستوری و استفاده از معانی چندگانه‌ی افعال در شعر وی، نه‌تنها از دیدگاه زبان‌شناختی ارزشمند است، بلکه درک جدیدی از نقش زبان در ایجاد زیبایی‌های ادبی و موسیقیایی فراهم می‌آورد. همچنین، توجه به تفاوت‌های دستورنویسان ایرانی در تعریف و کاربرد اصطلاحات دستوری، به پژوهشگران کمک می‌کند تا تنوع دیدگاه‌ها و تأثیر آنها بر تحلیل متن‌های ادبی را بهتر درک کنند. این پژوهش می‌تواند پایه‌ای برای مطالعات گسترده‌تر در زمینه‌ی دستور زبان و سبک‌شناسی شعر فارسی باشد.

هدف این پژوهش نیز، تحلیل و شناسایی ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی و بررسی نقش این ساختارها در تقویت بلاغت، معنا و موسیقی شعر است. درواقع؛ این پژوهش تلاش می‌کند تا با تحلیل گروه‌های اسمی، افعال و سایر عناصر نحوی، تأثیر رعایت وزن و قافیه بر ساختار جمله‌ها را بررسی کند. همچنین، یکی دیگر از اهداف این پژوهش، روشن‌ساختن اختلاف‌های موجود در مکتب‌های مختلف دستورنویسی و تأثیر آنها بر تحلیل اشعار است. این مطالعه می‌تواند به درک عمیق‌تر از شعر سبک هندی کمک کرده و ابزارهای جدیدی برای بررسی زبان و دستور شعر فارسی ارائه دهد.

۳،۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی ساختار صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی، به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی، چگونه در هماهنگی با وزن و قافیه، معنا و موسیقی شعر را تقویت می‌کنند؟

۲. گروه‌های اسمی و فعلی در رباعیات گرامی‌اصفهانی چه نقش‌هایی در انتقال مفاهیم و ایجاد زیبایی‌های بلاغی ایفا می‌کنند؟

۳. چه تغییراتی در قواعد دستوری زبان فارسی در رباعیات گرامی‌اصفهانی به‌دلیل رعایت ضرورت‌های وزن و قافیه، ایجاد شده است؟

۴. چگونه ویژگی‌های بلاغی و دستوری در رباعیات گرامی‌اصفهانی با یکدیگر تعامل دارند و در شکل‌گیری سبک شخصی او، نقش دارند؟

۵. اصطلاحات و مفاهیم دستورنویسان مختلف چه تأثیری بر تحلیل ساختارهای صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی دارند؟

۴،۱. فرضیه‌های پژوهش

براساس هدف پژوهش و پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر ارائه می‌شوند:

۱. ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی به‌طور مستقیم بر توانمندی‌های بلاغی و معنایی شعر تاثیر می‌گذارند.

۲. در رباعیات گرامی‌اصفهانی، استفاده از گروه‌های اسمی و نحوی نسبت به سایر شاعران دوره‌ی بازگشت، ویژگی‌های خاصی دارد که بر فرم و محتوای شعر تاثیر می‌گذارد.

۳. قواعد دستوری و ساختارهای نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی به‌طور کلی تحت‌تاثیر نیازهای شاعرانه برای رعایت وزن و قافیه تنظیم شده‌اند.

۴. نقش فعل‌ها در نحوه‌ی ساخت جمله‌ها و تأثیر معنایی در رباعیات گرامی‌اصفهانی موجب برجستگی و تشدید پیام‌های بلاغی در شعر شده است.

۵. در رباعیات گرامی‌اصفهانی، نمونه‌هایی از تغییرات دستوری به‌منظور هماهنگی با وزن و قافیه وجود دارد که به شکستن الگوهای دستوری سنتی، کمک می‌کند.

۵،۱. روش پژوهش

این پژوهش، از نوع کیفی و تحلیلی است و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای است. در این روش، ابتدا ساختارهای صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی به‌طور دقیق توصیف می‌شوند. سپس این ساختارها از منظر زبان‌شناسی تحلیل می‌شوند تا تأثیر آنها بر معنای شعری و ارتباط اجزای جمله‌ها با یکدیگر، مشخص شود.

۶،۱. پیشینه‌ی پژوهش

محمدقاسم گرامی‌اصفهانی یکی از شاعران بزرگ سبک هندی و دوره‌ی بازگشت ادبی است که رباعیاتش به‌دلیل ویژگی‌های خاص زبانی و ساختاری توجه زیادی را به خود جلب می‌کند. در این رباعیات، ساختار صرفی و نحوی به‌گونه‌ای خاص و انعطاف‌پذیر به خدمت معنا و موسیقی شعر درآمده‌اند، اما در نحوه‌ی چینش اجزای جمله و استفاده از انواع مختلف گروه‌های اسمی و دستوری، نیازمند بررسی دقیق است. ناگفته نماند که باتوجه به گمنامی این شاعر بزرگ و نپرداختن زیاد به اندیشه و آثار وی در ادبیات فارسی، تاکنون نیز پژوهشی مستقل در این زمینه انجام نشده است. این پژوهش با هدف شناسایی ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی و معرفی بیشتر وی به جامعه‌ی ادبی، از منابع دستوری و ساختاری زیر بهره‌مند شده و پژوهش حاضر را ارائه می‌دهد:

انوری و احمدی‌گیوی (۱۳۹۳) با کتاب *دستور زبان فارسی*؛ بهار (۱۳۸۵) با *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*؛ شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۵) با کتاب *موسیقی شعر*؛ فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۱) *سبک‌شناسی شعر فارسی*؛ معین (۱۳۷۵) با *فرهنگ لغت*؛ وحیدیان‌کامیار (۱۳۹۰) با *دستور زبان فارسی*؛ گرامی‌اصفهانی (۱۳۹۴) با کتاب *کلیات گرامی‌اصفهانی* و دیگر منابعی که در پایان نام برده می‌شود.

درواقع؛ این پژوهش باتوجه به نبود پژوهش‌های خاص در مورد ساختارهای صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی می‌تواند تا حدودی این کمبود را پُر کرده و به تحلیل دقیق‌تری از گروه‌های اسمی، نقش‌های دستوری و نحوه‌ی تأثیر قواعد دستوری بر ساختار جمله‌ها در این سروده‌ها بپردازد.

۲. مبانی نظری (پردازش تحلیلی موضوع)

تحلیل صرفی و نحوی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم زبان‌شناسی، به مطالعه‌ی ساختار و ترتیب واژه‌ها در جمله و ارتباط میان اجزای مختلف زبانی می‌پردازد. این رویکرد علمی به ما امکان می‌دهد تا از لایه‌های ظاهری زبان فراتر رفته و به درک عمیق‌تری از روابط دستوری، معنایی و کارکردی در متن‌ها دست یابیم. تحلیل صرفی، بر روی ساختار درونی کلمات و تغییرات آنها برای بیان نقش‌های دستوری متمرکز است؛ درحالی‌که تحلیل نحوی به سازماندهی واژه‌ها در جمله و روابط بین آنها می‌پردازد.

این دو رویکرد، به‌ویژه در بررسی متون نوشتاری و گفتاری، اهمیت زیادی دارند؛ زیرا ساختارهای صرفی و نحوی نه‌تنها به انتقال معنا کمک می‌کنند، بلکه در تولید نظم، شفافیت و انسجام در زبان نیز نقش کلیدی دارند. پرداختن به این موضوع به ما امکان می‌دهد تا زبان را به‌عنوان یک نظام پیچیده و سازمان‌یافته، بهتر بشناسیم و بتوانیم درک بهتری از عملکرد آن در حوزه‌های گوناگون داشته باشیم.

۱،۲. تحلیل صرفی و نحوی در شعر فارسی

تحلیل صرفی و نحوی شعر فارسی از موضوعات مهم زبان‌شناسی و ادبیات است. شعر فارسی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های هنری زبان فارسی، ویژگی‌های زبانی و بلاغی خاصی دارد و همواره مورد توجه پژوهشگران زبان‌شناسی قرار می‌گیرد. ساختارهای صرفی و نحوی شعر فارسی به‌دلیل پیچیدگی‌ها و انعطاف‌پذیری‌های زبانی، نقش مهمی در انتقال معنا و خلق زیبایی‌های موسیقیایی دارند. تحلیل این ساختارها در کنار بررسی تأثیر وزن و قافیه، ابزاری برای درک عمیق‌تر شعر و غنای زبانی آن محسوب می‌شود.

در این تحلیل، علاوه بر بررسی اجزای نحوی جمله، نقش ساختارهای صرفی و نحوی در شکل‌گیری معنا، بلاغت و موسیقی شعر نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. در شعر فارسی، به‌ویژه در اشعار شاعران دوره‌ی بازگشت و سبک هندی مانند گرامی‌اصفهانی، ویژگی‌هایی چون تغییر ترتیب اجزای جمله، حذف و افزودن برخی عناصر دستوری و استفاده از معانی متعدد فعل‌ها، مشاهده می‌شود. این ویژگی‌ها نه‌تنها به پیچیدگی‌های دستوری شعر می‌افزایند، بلکه در غنای بلاغی و موسیقیایی اثر نیز مؤثرند.

درواقع؛ در تحلیل ساختارهای صرفی و نحوی شعر فارسی، باید توجه داشت که زبان فارسی به‌عنوان یکی از زبان‌های هندواروپایی، ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که شاعران این دوره با بهره‌گیری از آن، ساختارهای زبانی پیچیده‌ای را خلق می‌کنند. این ساختارها نه‌تنها به جهت ایجاد زیبایی‌های بلاغی و موسیقایی در شعر، بلکه نقش محوری در انتقال مفاهیم و معانی پنهان دارند.

۱،۱،۲. ساختار صرفی در شعر فارسی

ساختار صرفی شعر فارسی شامل مطالعه‌ی تغییرات در کلمات از نظر صورت و معناست. شاعران فارسی‌زبان از تغییرات صرفی به‌عنوان ابزاری برای هماهنگی با وزن و قافیه استفاده می‌کنند. به‌عنوان مثال، استفاده از صورت‌های کوتاه‌تر یا بلندتر کلمات، حذف یا افزودن حروف اضافه و تغییر در ساخت فعل‌ها برای تناسب با موسیقی شعر، رایج است. این تغییرات گاهی به‌طور مستقیم بر معنای شعر تأثیر می‌گذارند و خلاقیت شاعرانه را نشان می‌دهند. (بهار، ۱۳۸۵: ج ۳، ۴۱۲)

همچنین گروه‌های اسمی در شعر فارسی، از انعطاف‌پذیری زیادی برخوردارند. نهاد، مفعول، مضاف‌الیه و سایر نقش‌های نحوی گاه با تغییرات صرفی و جابه‌جایی در شعر ظاهر می‌شوند که این امر نه‌تنها از جنبه‌ی بلاغی اهمیت دارد، بلکه باعث ایجاد نوآوری در معنا و بیان می‌شود. (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۹۳، ۱۴۲)

۲،۱،۲. ساختار نحوی در شعر فارسی

ساختار نحوی شعر فارسی به بررسی چینش اجزای جمله، ترتیب واژه‌ها و حذف یا افزودن عناصر دستوری می‌پردازد. در بسیاری از اشعار فارسی، تغییر ترتیب اجزای جمله، همچون جابه‌جایی مفعول و نهاد، نه‌تنها موجب هماهنگی با وزن و قافیه می‌شود، بلکه معنا را نیز به‌طور هنرمندانه‌ای تغییر می‌دهد. این تغییرات به‌ویژه در سبک‌های شعری مانند سبک هندی، بسیار مشاهده می‌شود، جایی‌که شاعران با انعطاف در قواعد نحوی، جمله‌هایی تأثیرگذار و پیچیده خلق می‌کنند. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۳۴)

یکی دیگر از ویژگی‌های نحوی در شعر فارسی، حذف عناصر دستوری مانند حروف اضافه است که به ایجاز و سرعت در بیان می‌افزاید. این حذف، گاه تأثیر معنایی و موسیقایی خاصی در شعر ایجاد می‌کند و موجب برجستگی برخی واژه‌ها و مفاهیم می‌شود. (ملکیان، ۱۳۹۶: ۸۷)

۳،۱،۲. نقش فعل‌ها و گروه‌های اسمی در شعر فارسی

فعل‌ها در شعر فارسی اغلب مرکز جمله‌ها هستند و نقشی کلیدی در انتقال معنا دارند. در برخی موارد، شاعران از معانی چندگانه‌ی افعال برای خلق چندلایه‌گی معنایی بهره می‌برند. این ویژگی، که در تحلیل‌های زبان‌شناختی

به‌عنوان چندمعناییِ دستوری شناخته می‌شود، یکی از عناصر برجسته در شعر فارسی است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۸۷)

گروه‌های اسمی نیز با کارکردهای متنوع خود، شامل نهاد، مفعول و مسند، به تقویت بلاغت و موسیقی شعر کمک می‌کنند. تغییر در این گروه‌ها، مانند حذف یا اضافه‌کردن وابسته‌های پیشین و پسین، از دیگر ویژگی‌های شعر فارسی است که باید در تحلیل‌های صرفی و نحوی مورد توجه قرار گیرد. (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۹۳، ۱۹۴)

۴,۱,۲. تأثیر وزن و قافیه بر ساختارهای دستوری

یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد شعر فارسی، تأثیر وزن و قافیه بر ساختارهای دستوری است. رعایت ضرورت‌های وزنی و قافیه‌ای گاهی شاعران را وادار به تغییر در قواعد نحوی و صرفی می‌کند. برای مثال، در برخی موارد، برای هماهنگی با وزن، ترتیب اجزای جمله تغییر می‌کند یا حروف اضافه حذف می‌شوند. این تغییرات اگرچه ممکن است ساختار دستوری زبان را دگرگون کنند، اما در تقویت موسیقی و بلاغت شعر، نقش اساسی دارند. (بهار، ۱۳۸۵: ج۳، ۳۹۲)

۵,۱,۲. هم‌کنشی بلاغت با ساختارهای صرفی و نحوی

هم‌کنشی (تعامل) میان بلاغت و ساختارهای صرفی و نحوی، یکی از جنبه‌های برجسته در شعر فارسی است. تغییر در ترتیب اجزای جمله، حذف یا اضافه‌کردن کلمات و انتخاب واژه‌هایی با بار معنایی و موسیقیایی خاص، همه در جهت تقویت پیام و زیبایی‌شناسی شعر به‌کار می‌روند. این هم‌کنشی میان ساختارهای دستوری و بلاغت، به‌ویژه در سبک‌هایی مانند سبک خراسانی و عراقی، بسیار برجسته است و نشان‌دهنده غنای ادبی و زبانی شعر فارسی است. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۳۴)

۲,۲. بررسی ساختار صرفی و نحوی در رباعیات گرامی‌اصفهانی

گرامی‌اصفهانی، شاعر برجسته‌ی سبک هندی و دوره‌ی بازگشت، در نیمه اول سده‌ی دوازدهم هجری قمری است. او در سال ۱۱۴۰ هـ‌ق در اصفهان، پایتخت فرهنگی و ادبی ایران آن زمان، به دنیا می‌آید و از همان آغاز زندگی، در فضایی مملو از فرهنگ و ادب پرورش می‌یابد. «یکی از چهره‌های شگرف آن دوران، «گرامی» است که هیچ نامی از او در کتاب‌های تراجم و احوال ایرانی نیست و فقط در چند تذکره که در شبه‌قاره‌ی هند نگاشته شده، به شرح او پرداخته شده.» (گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۹) پدر او که فردی ادب‌دوست و اهل شعر است، نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت ادبی او ایفا می‌کند.

گرامی‌اصفهانی در دوران جوانی با ورود به نشست‌های ادبی بزرگان شعر و ادب مانند محمدعاشق اصفهانی، میر سیّد علی مشتاق، آذربیگدلی، نصیب و صهبا، توانست مهارت‌های خود را در زمینه‌ی شعر فارسی تقویت کند. (همان: ۱۱) این نشست‌ها، جایی برای تبادل اندیشه و آشنایی با سبک‌های مختلف شعری بود که اصفهانی‌گرامی از این محفل‌ها، بهره‌ی فراوان می‌برد.

گرامی‌اصفهانی مانند بسیاری از شاعران هم‌عصر خود برای کسب تجربه‌های تازه و دستیابی به رفاه مادی به هند مهاجرت می‌کند. هند در آن دوره به‌دلیل حضور دربارهای بزرگ و حمایت از شعر و ادب فارسی، به یکی از مرکزهای اصلی فرهنگ و هنر فارسی تبدیل می‌شود. محمدقاسم گرامی‌اصفهانی، «در هند معروف با «آقا باباخان» بوده است. تخلص وی "گرامی" است. پدرش، سلیمان‌بیگ اصفهانی نیز شاعر بوده و تخلص «تسلی» داشته.» (همان: ۱۰) بااین‌حال، زندگی او در هند با دشواری‌ها و مشکلات زیادی همراه است که این مشکلات باعث می‌شود او پس از مدتی، بازگشت به وطن را ترجیح دهد.

پس از گذراندن دوران دشوار در هند، گرامی‌اصفهانی به وطن یعنی اصفهان بازمی‌گردد و در شرایطی نه‌چندان مطلوب، زندگی خود را ادامه می‌دهد. بااین‌حال، آثار او تا به امروز به‌عنوان یکی از نمونه‌های موفق شعر فارسی، مورد توجه پژوهشگران و علاقه‌مندان به ادبیات فارسی قرار می‌گیرد. (همان: ۱۲)

گرامی‌اصفهانی به‌عنوان یکی از نمایندگان سبک هندی و دوره‌ی بازگشت، می‌تواند با خلاقیت‌های زبانی و تصویری خود، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ شعر فارسی به‌دست آورد. رباعیات او نشان‌دهنده‌ی هم‌کنشی هوشمندانه میان ساختارهای نحوی و صرفی و مضامین عمیق شعری است که این ویژگی‌ها، او را به یکی از چهره‌های مهم ادبیات فارسی تبدیل می‌کند.

گرامی‌اصفهانی به‌ویژه در رباعیات خود توانسته است خلاقیت‌های زبانی و ساختاری چشمگیری به نمایش بگذارد. سبک هندی که به‌دلیل پیچیدگی‌های زبانی، تصویرهای بدیع و مضامین فلسفی و عاشقانه شناخته می‌شود، در اشعار او جلوه‌ای خاص دارد. وی با استفاده از انعطاف‌پذیری زبان فارسی، ساختارهای نحوی و صرفی جمله‌ها را متناسب با ضرورت‌های وزن و قافیه تنظیم می‌کند و در عین‌حال، معنا و بلاغت را نیز در اوج نگه می‌دارد.

رباعیات گرامی‌اصفهانی از نظر زبانی و هنری، نمونه‌ای از نبوغ شعری او می‌باشند. در این رباعیات، گروه‌های اسمی و فعلی با نقش‌های متنوع و انعطاف‌پذیری بالا، ساختاری هنرمندانه‌ای را ایجاد می‌کنند. جابه‌جایی اجزای جمله، حذف حروف اضافه و وابسته‌ها و استفاده از افعال با معانی چندگانه، از ویژگی‌های بارز شعر اوست. در ادامه؛ به تحلیل ساختار صرفی و نحوی رباعیات گرامی‌اصفهانی با رویکردهای دستوری و معنایی می‌پردازیم.

رباعی (۱)

یارب من اگر خوب و اگر باشم زشت　　　تقدیر، گِل مرا به حکم تو سرشت

من، بنده‌ی روسیاهِ مسکینِ توام　　　خواهی تو به دوزخم ببر، خواه بهشت

(گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۲۸۱)

این رباعی تجلی تام و تمام از تواضع و تسلیم شاعر در برابر اراده و قدرت مطلق الهی است. شاعر خود را بنده‌ای ناتوان و بی‌اختیار می‌داند که سرنوشتش به دست خالق تعیین شده و تمام امور او، چه خوب و چه بد، در چارچوب حکمت الهی قرار دارد. این رباعی نمایانگر رابطه‌ای عمیق میان انسان و خداوند است؛ رابطه‌ای که بر پایه‌ی تسلیم، توکل و تواضع بنا شده است. شاعر با تسلیم در برابر خواست الهی، اختیار انتخاب را از خود می‌گیرد و آن‌را به خداوند واگذار می‌کند. درواقع؛ شاعر یادآور می‌شود که انسان چه خوب باشد و چه بد، همه چیز در چارچوب حکمت الهی قرار دارد و تنها اوست که سرنوشت نهایی انسان را تعیین می‌کند. پیام این رباعی دعوت به پذیرش قضا و قدر الهی و تأکید بر رحمت و عدالت خداوند است.

این رباعی به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی پیچیدگی‌های نحوی و زیبایی‌های دستوری زبان فارسی است. ساختارهای نحوی که از جمله‌های شرطی، متمم‌ها و فعل‌های متعدی بهره گرفته‌اند، به‌طور مؤثری در انتقال مفاهیم عاطفی و معنایی اثر دارند. به‌ویژه، استفاده از حذف یا بخش‌بندی جمله‌ها، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های زبان‌شناختی شعر، در افزایش شدت تأثیرگذاری شعر و ایجاد هماهنگی میان فرم و محتوا بسیار مؤثر است. در ادامه؛ به بررسی ساختارهای صرفی و تجزیه‌ی نحوی این رباعی می‌پردازیم:

ـ بررسی ساختار صرفی (تحلیل واژگانِ بیت از لحاظ دستوری و معنایی)

یا: حرف یا نشانه‌ی ندا

رب: خداوند؛ در نقش منادا

من: ضمیر گسسته‌ی (منفصل) اول‌شخص مفرد که نقش نهاد جمله را دارد.

اگر: حرف شرط (برخی آن‌را قید شرطی نیز می‌گویند).

خوب و زشت: صفاتی که نقش مسندی دارند و «و» حرف عطف است.

باشم: فعل حال التزامی؛ شناسه‌ی «م» برای اول‌شخص مفرد به‌کار می‌رود.

تقدیر: نهاد؛ به‌معنای «سرنوشت»؛ «فرمان الهی»؛ «قسمت».

گِل مرا: به‌معنای «خاک»، «طین» و دارای نقش مفعولی است. «مرا» ضمیر شخصی گسسته‌ی (منفصل) وابسته به «گِل» است.

به: حرف اضافه // **حکم:** «امر»، «فرمایش» // **تو:** ضمیر دوم شخص مفرد. **«به حکم تو»:** متمم؛ ترکیبی از حرف اضافه، اسم و مضاف‌الیه.

سرشت: فعل متعدی از مصدر «سرشتن» و به‌معنی «آفریدن»، «خلق‌کردن» است.

من: ضمیر منفصل اول‌شخص مفرد، نهاد جمله است.

بنده: هسته‌ی اصلی جمله و به‌معنی «عبد» عربی است.

روسیاه: این واژه صفت مرکب از «رو» (اسم) + «سیاه» صفت ساده است.

مسکین: واژه‌ی عربی که نقش وصفی دارد و وابسته به «بنده» است.

بنده‌ی روسیاه مسکین: مسند است؛ «بنده» و «روسیاه» و «مسکین» وابسته‌های پسین «من» هستند.

تواَم: فعل اسنادی؛ «تو» مضاف‌الیه وابسته به «بنده» است و «ـَ م» شناسه‌ی اول‌شخص مفرد. (بنده‌ی تو هستم)

خواهی: فعل مضارع اخباری؛ «ی» شناسه‌ی دوم‌شخص مفرد مخاطب.

تو: ضمیر گسسته (منفصل) که نهاد جمله است.

به دوزخم: متمم؛ از حرف اضافه‌ی «به» و اسم «دوزخ» همراه با ضمیر «م» (نقش مفعولی) تشکیل شده است.

ببر: فعل مضارع التزامی از مصدر «بردن» که از تکواژ «بـ» و بن مضارع «بر» درست شده است.

خواه بهشت: اشاره‌ای مختصر به جمله‌ی «خواهی مرا به بهشت ببر».

ـ تجزیه‌ی نحوی (تحلیل بیت از لحاظ جمله‌بندی)

این رباعی از لحاظ نحوی، از چهار مصراع تشکیل شده است که تمامی مصراع‌ها، جمله‌هایی کامل و منظم دارند و در آنها عناصر اصلی (نهاد، مفعول، مسند و فعل) به‌درستی جای گرفته‌اند. در هر مصراع دست‌کم یک فعل دیده می‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت، این رباعی شامل ساختارهای دستوری پیچیده و هماهنگ است که توانسته‌اند به‌زیبایی، مفاهیم عاطفی و معنایی را انتقال دهند. در ادامه؛ به تجزیه‌ی نحوی این رباعی از لحاظ ساختار و نظم دستوری جمله، می‌پردازیم:

«یارب من اگر خوب و اگر باشم زشت» در این مصراع، واژه «یارب» که نشانه‌ی ندا است، به‌عنوان منادا به‌کار رفته است. پس از آن، جمله‌ی «اگر من خوب و اگر زشت باشم» به‌صورت یک جمله‌ی شرطی قرار دارد. در این جمله، «من» نقش نهاد دارد و «خوب» و «زشت» هر دو صفت‌هایی هستند که در نقش مسند عمل می‌کنند. همچنین، «باشم» فعل است که در جمله به‌عنوان اجزای گروه فعلی به‌حساب می‌آید. در این ساختار، هم‌زمان با نقش‌های اصلی نهاد، مسند و منادا، حرف ربط «و» برای پیوند اجزای جمله به‌کار رفته است.

«تقدیر، گِل مرا به حکم تو سرشت» این مصراع از لحاظ نحوی، ساختار منظم و مرتب دارد. «تقدیر» به‌معنی «دستور و فرمان خدا»، در اینجا به‌عنوان نهاد قرار گرفته است، «گِل مرا» نقش مفعولی دارد و «به حکم تو» متمم جمله است. واژه‌ی «سرشت» که در این مصراع به‌کار رفته، به معنای اسمی «فطرت، طینت، نهاد و خوی» نیست، بلکه فعل است و در اصل به‌معنای «خلق‌کردن» و «آفریدن» می‌باشد. پس «سرشت» در این جمله به‌عنوان فعل متعدی یا گذرا (که نیاز به مفعول دارد)، به‌کار رفته است. در اینجا «گِل» به‌عنوان مفعول و «مرا» به‌عنوان ضمیر مفعولی قرار دارد و دارای رابطه‌ای وابسته است. همچنین، در این مصراع رابطه‌ای وابسته بین «تو» و «حکم» وجود دارد که نشان‌دهنده‌ی ساختار مضاف و مضاف‌الیه(۱) است. این مصراع، دارای جمله‌ای چهارجزئی با نهاد، مفعول، متمم و فعل است.

«من، بنده‌ی روسیاه مسکین توأم» این مصراع نیز از یک جمله‌ی سه‌جزئی با نهاد، مسند و فعل تشکیل شده است. در جمله‌ی «من، بنده‌ی روسیاه و مسکین تو هستم»؛ «من» نهاد جمله است و «بنده» مسند است. اما مسند این جمله دارای چند وابسته می‌باشد. واژه‌های «روسیاه» و «مسکین» به‌عنوان دو صفت(۲) برای «بنده» به‌شمار رفته و وابسته‌های پسین هسته‌ی «بنده» هستند. «تو» که ضمیر گسسته (منفصل) است، در اینجا به‌عنوان مضاف‌الیه به «بنده» وابسته است. درنهایت، «اَم» (ـَ م) مخفف «هستم» بوده و از گروه فعلی جمله به‌شمار می‌آید.

«خواهی تو به دوزخم ببر، خواه بهشت» در این مصراع، فعل «خواهی» به‌عنوان فعل حال یا مضارع برای نهاد «تو» به‌کار رفته است. جمله‌ی «به دوزخم ببر» از لحاظ روساختی شامل «به دوزخ» به‌عنوان متمم (ترکیب حرف اضافه با اسم) و «ببر» به‌عنوان فعل است که در اینجا فعل گذرا (متعدی) به مفعول و متمم است. در این جمله، «ـَ م» که به آخر «دوزخ» اضافه شده است، نقش مفعولی دارد و درواقع به معنای «مرا» است و نقش ضمیر متصل اول شخص مفعولی به‌خود می‌گیرد. عبارت «خواه بهشت» به نوعی، خلاصه‌شده‌ی جمله‌ی «خواهی مرا به بهشت ببر» است که در شعر به‌طور رایج برای رعایت قافیه و موسیقی به‌کار می‌رود.

❊

رباعی (۲)

یارب تو ز لطف سرفرازم گردان	**وز خلق زمانه بی‌نیازم گردان**
در راه طلب اگر گذارم قدمی	**زان جاده‌ی ناصواب بازم گردان**

(گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۲۸۱)

این رباعی دعایی خالصانه است که در آن شاعر از خداوند درخواست می‌کند او را با لطف و عنایت خود سرافراز کند، از وابستگی‌های دنیوی و خلق بی‌نیاز گرداند و در مسیر حقیقت و طلب، به راه درست بازگرداند. درواقع؛ این رباعی بازتابی از نیایش عارفانه‌ای است که در آن گوینده از خداوند می‌خواهد او را از لطف خود سربلند و از نیاز به دیگران بی‌نیاز کند.

شاعر با اشاره به تلاش‌هایش در مسیر جست‌وجوی حقیقت، از خدا می‌طلبد که اگر به اشتباه قدمی در راه نادرست بردارد، او را بازگرداند. پیام اصلی این شعر، توجه به خداوند به‌عنوان راهنمای مطلق زندگی و تاکید بر

هدایت الهی است. ساختار نحوی دقیق و استفاده از افعالی که جنبه‌ی دعایی دارند، بر معنوی‌بودن و تأثیرگذاری این رباعی می‌افزاید. در ادامه؛ به بررسی ساختار صرفی و تجزیه‌ی نحوی این رباعی می‌پردازیم:

ـ بررسی ساختار صرفی (تحلیل واژگانِ بیت از لحاظ دستوری و معنایی)

یا: نشانه‌ی ندا

رب: اسم خاص و منادا به معنای پروردگار.

تو: ضمیر گسسته‌ی (منفصل) دوم‌شخص مفرد در نقش نهاد است.

ز لطف: مخفف «از لطف»؛ ترکیب «ز» (از) حرف اضافه و «لطف» اسم معنی به معنای مهربانی؛ نقش متمم جمله.

سرفرازم: «سرفرازم» شامل ضمیر متصل «م» به معنای مرا دارای نقش مفعولی و عبارت وصفی «سرفراز» به معنای «سربلند»، نقش مسند دارد.

گردان: فعل مضارع التزامی به معنای «بلندمرتبه کردن»؛ با تکواژ گذاراساز «ان» متعدی شده است.

وز خلق زمانه: مخفف «از خلق زمانه» که از حرف ربط «و»؛ حرف اضافه‌ی «ز» (مخفف «از»)؛ «خلق»، اسم جمع به معنای «انسان‌ها و مخلوقات»، دارای نقش متمم و «زمانه» اسم به معنای «روزگار» در نقش مضاف‌الیه است. (معین، ۱۳۷۵: ج۱، ۱۷۴۶)

بی‌نیازم گردان: «بی» پیشوند نفی و سلب؛ با تأثیر بر کلمه‌ی بعد، نقش صفت‌سازی دارد. «نیازم» شامل اسم «نیاز» (نقش مسند) و ضمیر متصل «ـَ م» (نقش مفعولی). این واژه به‌معنی کسی است که احتیاج به کسی یا چیزی ندارد؛ مجاز از توانگر، چیزدار.

گردان: فعل مضارع التزامی.

در راه طلب: «در» حرف اضافه؛ «راه» اسم به معنای مسیر، نقش متمم؛ «طلب» اسم مصدر به معنای «جست‌وجو»، نقش مضاف‌الیهی دارد.

اگر: حرف شرط

گذارم: فعل مضارع التزامی از مصدر «گذاشتن»؛ دارای نقش فعل اصلی است.

قدمی: اسم نکره به معنای «یک‌قدم؛ یک‌گام»؛ نقش مفعولی دارد.

زان: مخفف «از آن»، حرف اضافه و صفت اشاره.

جاده: اسم به معنای «راه»؛ نقش متمم دارد.

ناصواب: صفت مرکب از «نا» (پیشوند نفی) و «صواب» (درست)؛ وابسته‌ی پسین برای «جاده».

بازم گردان: شامل «باز» (پیشوند)، ضمیر متصل «ـ م» در نقش مفعول و «گردان»؛ فعل مضارع التزامی است.

ـ تجزیه‌ی نحوی (تحلیل بیت از لحاظ جمله‌بندی)

بررسی ساختار نحوی این رباعی نشان می‌دهد که شاعر با استفاده از ساختارهای نحوی پیچیده، خواسته‌های معنایی و احساسی خود را با دقت و ظرافت بیان می‌کند. در هر مصراع، جمله‌های پیچیده‌ای با فعل‌های لازم و متعدی، متمم‌ها، مفعول‌ها و مسندها شکل می‌گیرد که همگی به‌طور مؤثر در خدمت شعر قرار گرفته‌اند. این تجزیه‌ی نحوی به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از نقش اساسی ساختارهای دستوری در انتقال معانی عاطفی و فلسفی در شعرهای کلاسیک فارسی داشته باشیم. در ادامه؛ به تجزیه‌ی نحوی این رباعی از لحاظ ساختار و نظم دستوری جمله، می‌پردازیم:

«**یارب تو ز لطف سرفرازم گردان**» در این مصراع، واژه‌ی «یا» نشانه‌ی ندا و «رب»، نقش منادا دارد. «تو» در نقش نهاد جمله است. ترکیب «ز لطف» از حرف اضافه‌ی «ز» و اسم «لطف» تشکیل شده که نقش متممی دارد. در

ادامه، «سرفرازم گردان» به‌عنوان یک فعل مرکب به‌نظر می‌آید. تکواژ «ان» که به انتهای «گرد» اضافه شده، فعل را به‌صورت متعدی درآورده و نیاز به مفعول دارد. بنابراین، «ـَ م» به‌عنوان ضمیر مفعولی («مرا») نقش مفعول جمله را برعهده دارد و واژه‌ی «سرفراز» که معنی وصفی «سربلند» یا «مفتخر» دارد، در نقش مسند، جمله است.

«**وز خلق زمانه بی‌نیازم گردان**» در این مصراع، فعل «گردان» همانند مصراع قبل آمده است. تقی وحیدیان کامیار در بحث واژه‌ی «گردان» در جمله‌ی چهارجزئی با مفعول و مسند می‌گوید که «اگر به فعل جمله‌ی "فریدون بیمار گردید" تکواژ سببی «ان» بیفزاییم (گردید/ گردانید) به مفعول نیاز پیدا می‌کند و به این صورت درمی‌آید: «هوای سرد، فریدون را بیمار گردانید». در چنین جمله‌هایی، «مفعول» و «مسند» یکی است؛ یعنی فریدون همان بیمار است، به عبارت دیگر مسند صفتی است برای مفعول.» (وحیدیان‌کامیار ۱۳۹۰: ۲۰)
«وز خلق زمانه» ترکیب حرف اضافه‌ی «وز» (مخفف «و از») و اسم‌های «خلق» و «زمانه» است. در اینجا «خلق» به‌عنوان مضاف و «زمانه» به‌عنوان مضاف‌الیه، نقش وابسته‌ی پسین دارند. واژه‌ی «بی‌نیازم» که معادل «مرا بی‌نیاز کن» است و مفعول جمله را توصیف می‌کند، نقش مسندی دارد و درواقع به فعل «گردان» مرتبط است. در این مصراع، باز هم یک جمله‌ی چهار جزئی از نهاد، مفعول، مسند و فعل داریم. فعل‌ها در این دو مصراع، جنبه‌ی دعایی دارند.

«**در راه طلب اگر گذارم قدمی**» این مصراع نیز از یک جمله‌ی شرطی چهارجزئی با نهاد، مفعول، متمم و فعل تشکیل می‌شود. واژه‌ی «اگر» حرف شرط است و «قدمی» به‌عنوان مفعول در جمله عمل می‌کند. در این جمله، «در راه» متمم است که «راه» (اسم) با حرف اضافه‌ی «در» همراه شده و «طلب» مضاف‌الیه و وابسته‌ی پسین است. ساختار نحوی جمله نشان می‌دهد که «قدمی» نقش مفعولی دارد بدون نقش‌نمای «را» که با «ی» نکره آورده شده است. فعل «گذارم» به‌عنوان فعل مضارع التزامی اول شخص مفرد، به‌صورت ساده، در جمله آمده است و شناسه‌ی «ـَ م» به نهاد جمله برمی‌گردد. در اینجا، متمم پیش از فعل قرار گرفته است که این ترتیب (تقدیم یا تأخیر متمم) در جملات شرطی امکان‌پذیر است و ممکن است تغییر کند؛ زیرا متمم معمولاً با همراهی نقش‌نمای حرف اضافه می‌آید و به این‌صورت، تشخیص آن در جمله، آسان‌تر است.

«**زان جاده‌ی ناصواب بازم گردان**» یعنی «مرا از آن جاده‌ی ناصواب بازگردان» که در آن، فعل «گردان» به‌عنوان فعل پیشوندی با تکواژ «باز» آمده است. فعل «بازگرداندن» که به معنای «بازگرداندن» یا «دوباره برگرداندن» است، در اینجا از نوع فعل‌های لازم با پیشوند است که به مفعول نیاز دارد. وحیدیان کامیار در بررسی ساختمان فعل‌های پیشوندی، فعل یا مصدر «بازگشتن» را ذکر کرده و گفته است که تکواژ «باز» اگر پیش از فعل بیاید و معنی آن‌را تغییر دهد یا ندهد، فعل پیشوندی می‌سازد. (همان: ۵۷- ۵۶) به هرحال، مصدر «بازگشتن» از فعل‌های لازم به‌حساب می‌آید و تکواژ گذراساز (متعدی‌ساز) به بن مضارعش افزوده می‌شود و آن‌را گذرا به مفعول می‌کند. پس فعل این جمله مفعول دارد و این مفعول به صورت ضمیر شخصی پیوسته با جزء اول فعل پیشوندی، پیوند داده می‌شود. تکواژ «ـَ م» به‌عنوان ضمیر مفعولی به‌کار رفته است. در این جمله، «زان» ترکیب حرف اضافه‌ی «از»، «ان» صفت اشاره و اسمِ «جاده» است و «ناصواب» که به‌عنوان صفت برای «جاده» آمده، نقش وابسته دارد. در اینجا، با توجه به فعل پیشوندی، جمله‌ای چهار جزئی با نهاد، مفعول، متمم و فعل داریم.

❋

رباعی (۳)

این ساغرِ می، حریفِ مستی بوده است	**می‌خواره‌ی پیمانه به‌دستی بوده است**
این خاک کزو خُم و سبو ساخته‌اند	**مستی بوده است و می‌پرستی بوده است**

(گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۲۸۱)

در این رباعی، شاعر با استفاده از ترکیبات نحوی مختلف، بیانگر تصاویری از مستی و وابستگی به شراب است. در هر مصراع، جمله‌ها به‌طور کلی از نهاد، گزاره، مفعول و مسند ساخته شده‌اند که به‌وسیله‌ی فعل «بوده است» به‌هم پیوند خورده‌اند. ترکیب‌های وصفی مانند «پیمانه به‌دستی» و «خُم و سبو» به‌خوبی تصویرگر مفاهیم موردنظر شاعر هستند.

ـ بررسی ساختار صرفی (تحلیل واژگانِ بیت از لحاظ دستوری و معنایی)

این: اسم یا صفت اشاره به نزدیک.

ساغر: به معنای «جام» یا «پیاله‌ی شراب‌خوری»، از لحاظ معنایی نمادی از لذت یا مستی.

می: «شراب انگور»، اسم و مضاف‌الیهِ «ساغر».

حریف: به معنای «هم‌پیاله» یا «همدم»، معمولاً در ارتباط با مجالس بزم و مستی به‌کار می‌رود؛ مانند «حریف باده‌پیما» به‌معنای «رفیق مستی».

مستی: اسم مصدر از ترکیب صفت «مست» + «ی» مصدرساز، به معنای «حالت ناشی از نوشیدن شراب» یا معنای مجازی «شور و سرمستی».

مِی‌خواره: صفت فاعلی به معنای «کسی که باده می‌نوشد».

پیمانه به‌دستی: ترکیب وصفی که می‌خواره را توصیف می‌کند. «پیمانه» یعنی «جام» یا «قدح شراب» و «به‌دستی» متمم اسم «پیمانه» از ترکیب «به» حرف اضافه و «دست» (اسم و در نقش متمم) و «ی» نکره.

این: صفت اشاره به نزدیک

خاک: تراب و استعاره‌ای از «فروتنی و تواضع»، اما در اینجا نمادی از مبدأ وجود انسان است.

کزو: مخفف «که از او»، متشکل از حرف ربط «که»، حرف اضافه‌ی «از» و ضمیر «او» در نقش متمم.

خُم: اسم و به‌معنای «ظرف سفالین بزرگ برای نگهداری شراب».

و: «واو» عطف

سبو: اسم و به‌معنای «کوزه» یا «آوند کوچک‌تر و دسته‌دار»؛ «کوزه‌ی سفالی»، معمولاً برای سرو شراب است.

ساخته‌اند: فعل ماضی نقلی سوم شخص جمع با شناسه‌ی «اند» از مصدر «ساختن»؛ نشان‌دهنده‌ی ساخت و تغییر.

مستی: اسم مصدر از ترکیب صفت «مست» جانشین اسم + «ی» مصدرساز، به معنای «حالت ناشی از نوشیدن شراب» یا معنای مجازی «شور و سرمستی»؛ «حالت شور و نشاط ناشی از شراب‌نوشی یا عشق».

و: «واو» عطف

می‌پرستی: صفت مرکب، از «می» به‌معنی «شراب انگور» + «پرست» بن مضارع از مصدر پرستیدن که معنی «بندگی‌کردن، عبادت‌کردن، اظهار طاعت‌کردن، خدمت‌کردن، خدمت، خم‌شدن و ...» می‌دهد + «ی» نشان نکره؛ «می‌پرستی» به معنای «عشق به باده و لذت‌پرستی» است.

بوده است: فعل گذاشته‌ی نقلی، سوم شخص مفرد.

ـ تجزیه‌ی نحوی (تحلیل بیت از لحاظ جمله‌بندی)

این دو بیت؛ به‌شکل هنرمندانه‌ای ساختارهای سه‌جزئی مسنددار را به‌کار گرفته است. شاعر از فعل «بوده است» به‌عنوان قافیه در هر چهار مصراع، استفاده کرده است. تکرار فعل «بوده است» نه‌تنها قافیه را می‌سازد، بلکه بار معنایی‌ای از ماندگاری و قدمت به مفاهیم مستی و می‌پرستی می‌دهد. این فعل به‌عنوان فعل ماضی نقلی در جمله‌ها قرار می‌گیرد و جمله‌های سه‌جزئی یا چهارجزئی با نهاد، مسند و گروه فعلی می‌سازد. این تحلیل نشان می‌دهد که شاعر با دقت در انتخاب واژه‌ها و ساختار نحوی، موسیقی و معنا را به‌طور هم‌زمان تقویت می‌کند. در ادامه؛ به تجزیه‌ی نحوی این رباعی از لحاظ ساختار و نظم دستوری جمله، می‌پردازیم:

«این ساغرِ می، حریفِ مستی بوده است» که جمله از دو قسمت اصلی تشکیل شده است: نهاد و گزاره. «این ساغرِ می»، که از هسته‌ی «ساغر» و وابسته‌های پیشین تشکیل شده؛ نهاد جمله است. «این» وابسته‌ی پیشین (نشانه‌ی اشاره) و «مِی» مضاف‌الیه و به معنای شراب است. «حریفِ مستی بوده است»، به‌عنوان گزاره‌ی جمله که به‌طور کلی از «حریفِ مستی» (مسند) تشکیل شده که «حریف» مضاف و «مستی» مضاف‌الیه است. «بوده است» گروه فعلی و نشان‌دهنده‌ی گذشته‌ی نقلی است. درواقع؛ این ساختار نشان‌دهنده‌ی یک جمله‌ی ساده است که در آن، «ساغر مِی» به‌عنوان نهاد معرفی شده و «حریفِ مستی» به‌عنوان مسند جمله شناخته می‌شود. بنابراین؛ مصرع دارای جمله‌ی سه‌جزئی مسنددار (نهاد، مسند و گزاره) است.

«مِی‌خواره‌ی پیمانه به‌دستی بوده است» که در این مصراع نیز، جمله از دو بخش نهاد و گزاره تشکیل شده است. در این جمله؛ «مِی‌خواره‌ی پیمانه به‌دستی»، که از هسته‌ی «مِی‌خواره» و وابسته‌های پسین تشکیل شده، نهاد جمله است. «مِی‌خواره» هسته‌ی نهاد است و «پیمانه به دستی» که نقش صفت برای «مِی‌خواره» را دارد، از ترکیب حرف اضافه‌ی «به» (به معنای «در»)، اسم «دست» و نشانه‌ی نکره‌ی «ی» ساخته شده است که به‌عنوان متمم برای «پیمانه» کاربرد دارد، اما در نقش متمم فعلی نیست؛ یعنی از اجزای گزاره شمرده نمی‌شود، بلکه متمم اسم («پیمانه») است. «بوده است»، که همان فعل ماضی نقلی است، نقش گزاره را در این جمله دارد. بنابراین؛ در اینجا، ترکیب «پیمانه به‌دستی» به‌عنوان عبارت وصفی برای «مِی‌خواره» استفاده می‌شود که نشان می‌دهد فردی که می‌نوشد، پیمانه را در دست دارد. (کسی یا شخصی که برای ما شناخته شده نیست)

«این خاک کزو خُم و سبو ساخته‌اند»؛ در این جمله، «این خاک» که از «این» (وابسته‌ی پیشین) و «خاک» (اسم) به‌عنوان هسته‌ی نهاد، تشکیل شده او نهاد جمله است. در «کزو» نیز «ک» به معنای «که»، که به‌عنوان ضمیر موصولی است و عبارت بعدی را به قبلی وصل می‌کند. «زو» مخفف «از او» است که از ترکیب حرف اضافه‌ی «ز/ از» و «و/ او» تشکیل شده و نقش متممی دارد. واژه‌ی «خُم» مفعول جمله و «سبو» معطوف(۳) به «خُم» است و به‌عنوان جزء همراه آن به‌کار می‌رود که به‌وسیله‌ی «و» عطف به مفعول (خُم)، معطوف شده است و نقش تبعی دارد. این نقش را از آن‌رو تبعی می‌نامند که به‌صورت مستقل در جمله نمی‌آید، بلکه به همراه گروه اسمی دیگری به‌کار می‌رود که یکی از نقش‌های اصلی را دارد. گروه اسمی اخیر، از نظر نقش، تابع گروه اسمی قبل است. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۰: ۹۷-۹۶) پس معطوف، یکی از نقش‌های تبعی به‌شمار می‌رود.

فعل «ساخته‌اند»؛ فعل ماضی نقلی سوم شخص جمع است که شناسه‌ی آن، «اند» است که بر نهاد جمله دلالت دارد. پس می‌توان گفت که این جمله، سه نقش اصلی (نهاد، مفعول، متمم) را دارد و عبارات «کزو خُم و سبو ساخته‌اند» عبارتی وصفی است و «خاک» را توصیف می‌کند.

«مستی بوده است و مِی‌پرستی بوده است»؛ به‌عنوان گزاره‌ی جمله‌ی قبل است که از دو قسمتِ «مستی» به‌عنوان مسند جمله و «بوده است» به‌عنوان گروه فعلی تشکیل شده است. در اینجا، ترکیب «مستی بوده است» و «مِی‌پرستی بوده است»، هر دو عبارت به‌عنوان گزاره‌ی جمله عمل می‌کنند و نشان‌دهنده‌ی وصف «این خاک» است.

❊

رباعی (۴)

دلدار مرا دوش به خواب آمده بود	**با روی چو ماه، بی‌نقاب آمده بود**
آمد ز ره و نشست بر بالینم	**چون دیده گشودم، آفتاب آمده بود**

(گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۲۸۱)

این رباعی به زیبایی خواب‌دیدن شاعر را روایت می‌کند که در آن دلدار او به دیدارش آمده است. شاعر از رؤیارویی با یار در خواب، شادی و آرامش می‌یابد، اما با بیدارشدن، این رویای دلنشین پایان می‌یابد. مضمون اصلی رباعی، ارتباط میان رؤیا و واقعیت و ناپایداری لذت‌های زودگذر است. این رباعی بیانگر زیبایی لحظه‌های رؤیایی و در عین‌حال ناپایداری آنهاست.

شاعر به خوبی تضاد میان رؤیا و واقعیت را نشان می‌دهد. خواب دیدار با دلدار برای شاعر مایه‌ی آرامش است، اما بیدارشدن و بازگشت به دنیای واقعی، او را با حسرت مواجه می‌کند. پیام این رباعی در ستایش لذت‌های کوچک و کوتاه زندگی است؛ هرچند ناپایدار باشند، چراکه آنها لحظه‌هایی از خوشبختی و آرامش را به انسان هدیه می‌دهند. در ادامه؛ به بررسی ساختار صرفی و تجزیه‌ی نحوی این رباعی می‌پردازیم:

ـ بررسی صرفی (تحلیل واژگان بیت از لحاظ دستوری و معنایی)

دلدار: صفت فاعلی به معنی «معشوق و محبوب». از ترکیب «دل» (اسم) + بن مضارع «دار» از مصدر «داشتن» ساخته شده است؛ «دلدارنده».

مرا: در اینجا «را» نقش مفعولی ندارد؛ بلکه نشانه‌ای از فک اضافه است و جانشین کسره‌ی اضافه شده است.

دوش: قید زمان، به معنای «شب گذشته».

خواب: «حالتی توأم با استراحت و آرامش که بر اثر از کار بازماندن حواس ظاهر در انسان و حیوان پدید می‌آید»؛ «نوم». (معین، ۱۳۷۵: ج۱، ۱۴۴۵) در اینجا به‌صورت متمم استفاده شده است.

آمده بود: فعل ماضی بعید، سوم شخص مفرد.

با روی: «با» حرف اضافه، «روی» اسم و متمم جمله است. «ی» معادل کسره‌ی اضافه است.

چو: مخفف «چون»، ادات تشبیه به معنای مانند، مثل.

ماه: اسم، مشبه‌به برای «روی» که زیبایی معشوق را توصیف می‌کند.

بی‌نقاب: ترکیب وصفی، «بی» پیشوند نفی + «نقاب» اسم و به معنای پوشش روی صورت؛ «روبند»؛ «مقنعه».

ز ره: مخفف «از راه»، متمم قیدی.

و: حرف ربط

نشست: فعل گذشته‌ی ساده، سوم شخص مفرد.

بر: حرف اضافه؛ معنی بالابودن چیزی را می‌دهد.

بالینم: «بالین» به معنای «بالش»، «بالشت» یا «محل استراحت» (آنچه به‌هنگام خواب زیر سر نهند) (معین، ۱۳۷۵: ج۱، ۴۶۸) و «ـَ م» شناسه و به‌عنوان ضمیر ملکی پیوسته (متصل) و در نقش مضاف‌الیه که در نوع اضافه‌ی ملکی است.

چون: به معنای «هنگامی‌که» یا «وقتی‌که»، حرف ربط است و بر زمان دلالت دارد.

دیده: به‌معنای چشم، اسم مفعول از مصدر «دیدن» که از ترکیب بن ماضی «دید» + «ه» ساخته شده است.

گشودم: فعل ماضی ساده، اول شخص مفرد از مصدر «گشودن». «ـَ م» شناسه در نقش فاعلی است.

آفتاب: «خورشید»؛ «شمس»؛ «مهر»؛ اسم است و به‌عنوان نمادی از روشنی و حقیقت به‌کار می‌رود. در اینجا استعاره‌ای از واقعیت و بیداری است.

ـ تجزیه‌ی نحوی (تحلیل بیت از لحاظ جمله‌بندی)

در این رباعی، شاعر از فعل «آمده بود» به عنوان قافیه استفاده می‌کند. فعل «آمدن» یک فعل لازم (ناگذر) است که جمله‌های دوجزئی می‌سازد و نیازی به مفعول ندارد. با این‌حال، متمم‌هایی ممکن است برای توضیح بیشتر به جمله اضافه شوند. در ادامه؛ به تجزیه‌ی نحوی این رباعی از لحاظ ساختار و نظم دستوری جمله، می‌پردازیم:

«**دلدار مرا دوش به خواب آمده بود**»؛ «دلدار» نقش نهاد جمله را برعهده دارد. «را» در اینجا نه مفعول و نه متمم است، بلکه نقش فک اضافه را دارد. به این معنا که این «را» جایگزین کسره‌ی میان مضاف و مضاف‌الیه شده است، چون «دوش به خواب» به‌شکل معکوس قرار می‌گیرد. درحقیقت باید این عبارت را به‌شکل «دلدار دوش به خوابِ من آمده بود» در نظر بگیریم. «دوش» قید زمانی است و «به خواب» از نظر ساختاری، متمم است و به معنای «در خواب» می‌باشد. فعل «آمده بود» نیز به‌صورت ماضی بعید آمده است که گروه فعلی به‌شمار می‌رود و نشان‌دهنده‌ی وقوع این اتفاق در گذشته است. گروه فعلی «آمده بود»، لازم است نه متعدی.

«**با روی چو ماه، بی‌نقاب آمده بود**»؛ این جمله دارای تشبیه و وصف بسیار زیبایی است. «با روی» متمم است که به‌عنوان یک ترکیب وصفی عمل می‌کند. «چو» ادات تشبیه است که به معنی «مثل و مانند» می‌باشد و در اینجا «ماه» به‌عنوان مشبه‌به برای «روی» به‌کار می‌رود. «بی‌نقاب» صفت برای «روی» (موصوف) است و می‌تواند وجه‌شبه نیز باشد که نشان‌دهنده‌ی وصف زیبایی و شفافیت «روی» است. «آمده بود» گروه فعلی است که از فعل «آمدن» در زمان گذشته‌ی بعید، استفاده می‌شود.

«**آمد ز ره و نشست بر بالینم**»؛ در اینجا دو فعل لازم (ناگذر) استفاده شده است: «آمد» به‌عنوان فعل اول که متمم «از ره» (از راه) دارد و فعل «نشست» به‌عنوان فعل دوم این مصرع، که متممِ «بر بالینم» (بر بالین من) دارد. در اینجا، «بالین» هسته‌ی اسم و «ـ م» وابسته‌ی پسین یا مضاف‌الیه است که برای نشان‌دادن مالکیت، به آن اضافه می‌شود. (اضافه ملکی)

«چون دیده گشودم، آفتاب آمده بود»؛ «چون» به‌عنوان موصول به معنی «وقتی‌که» یا «هنگامی‌که» آمده است. این واژه رابط بین جمله‌ها است. «دیده گشودم»؛ این جمله از یک فعل متعدی (گذرا) «گشودم» تشکیل شده که مفعولش «دیده» است. «دیده» نهاد جمله نیست، بلکه مفعول فعل «گشودم» است. نهاد جمله شناسه‌ی «ـ م» است که همراه با فعل «گشودم» آمده است. در جمله‌ی «آفتاب آمده بود»؛ «آفتاب» نهاد جمله‌ی دوم است. «آمده بود» گروه فعلی است که در زمان گذشته‌ی بعید به‌کار رفته و فعل لازم (ناگذر) است.

*

رباعی(۵)

دارم دلی ز جور نکویان پُرخون　　　صبرم کم و محنتم بود روزافزون

کو همنفسی که حال خود شرح دهم؟　　　باشد که دمی رود غم از دل بیرون

(گرامی‌اصفهانی، ۱۳۹۴: ۲۸۱)

این رباعی بیانگر رنج‌ها، اندوه‌ها و تنهایی شاعر در برابر بی‌مهری و جور کسانی است که از نظر او «نکویان» یا همان «زیبارویان» هستند. شاعر با زبانی ساده و صمیمی، از دل پُرخون خود سخن می‌گوید و به دنبال هم‌نفسی است که بتواند با او درددل کند و غم‌هایش را تسکین دهد.

این رباعی به زیبایی نشان می‌دهد که انسان، حتی در سخت‌ترین شرایط، به دنبال همدلی و تسکین است. شاعر می‌گوید غم‌ها و دردهایش به قدری زیاد شده که دیگر نمی‌تواند به‌تنهایی با آنها مقابله کند و تنها یک‌لحظه هم‌صحبتی با کسی که حال او را بفهمد، می‌تواند تسلی‌بخش باشد. پیام این رباعی، امید به قدرت همدلی و ارتباط انسانی برای عبور از غم‌ها و رنج‌هاست. در ادامه؛ به بررسی ساختار صرفی و تجزیه‌ی نحوی این رباعی می‌پردازیم:

ـ بررسی ساختار صرفی (تحلیل واژگانِ بیت از لحاظ دستوری و معنایی)

دارم: فعل مضارع یا حال، اول‌شخص مفرد، از مصدر «داشتن» و بن مضارع «دار» با شناسه‌ی اول شخص مفرد «ـَ م».

دلی: اسم نکره؛ از «دل» + «ی» نکره، به معنی «یک دل».

ز جور: «از» حرف اضافه + «جور»؛ اسم و به‌معنی «ظلم و ستم» است.

نکویان: اسم جمع که از صفت «نکو» + «یان» ساخته شده و به‌معنی «زیبایان» یا «خوب‌رویان» (نیکویان) است. اگر اسم یا صفت به «و ـ u» ختم شود، نشانه‌ی جمع آن «یان» است. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۰: ۷۴)

پُرخون: صفت مرکب از «پُر» (صفت) + «خون» (اسم)؛ به‌معنی بسیار اندوهگین (کسی که دارای خون بسیاری است).

صبرم: «صبر» اسم معنی در ساختار صرفی عربی است به معنی «تحمل» + «ـَ م» ضمیر پیوسته (متصل) در نقش مضاف‌الیه. این تکواژ، کارکرد مستقل ندارد و همیشه همراه اجزای دیگر کلام، به‌کار می‌رود. (همان: ۱۰۳) بسیاری از دستورنویسان آن‌را ضمیر متصل اضافی می‌نامند؛ چون ضمیر در این حالت، مضاف‌الیه واقع می‌شود. (پرویز صالحی، ۱۳۷۱: ۷۷)

کم: صفت ساده به معنی «اندک» است.

محنتم: «محنت» واژه‌ی عربی از «محنه» که اسم معنی و در مفهوم رنج و اندوه است. «ـ م»؛ ضمیر پیوسته در نقش مضاف‌الیه می‌باشد.

بود: فعل ربطی به‌معنی «است».

روزافزون: صفت مرکب به‌معنی «افزاینده» و «زیادشونده‌ی روزبه‌روز»؛ «آن‌چه که هر روز افزایش یابد». (معین، ۱۳۷۵: ج۲، ۱۶۸۷)

کو؟: قید پرسشی (ادات پرسش) به‌معنی «کجا؟»، در اینجا برای طلب و انتظار به‌کار می‌رود.

همنفسی: صفت مرکب از «هم» (واژه‌ی فارسی) + «نفس» + «ی» (علامت وحدت) به معنی «یک همدم»؛ یعنی «کجاست یک همنفس؟» (همان: ج۴، ۵۱۹۵)

که: حرف ربط (چون دوجمله را به‌هم ربط می‌دهد) (همان: ج۳، ۳۱۴۱)

حال: اسم؛ به‌معنی وضعیت، کیفیت، چگونگی.

خود: ضمیر مشترک است. دستورنویسان جدید آنرا تکواژ می‌نامند. تکواژ «خود» ضمیر مشترک است که به جای هر شش‌شخص به‌کار می‌رود. «خویش» و «خویشتن» نیز در برخی نقش‌ها می‌توانند به جای «خود» بیایند. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۰: ۱۰۵)

شرح دهم: فعل مرکب از «شرح دادن»، مضارع یا حال، اول‌شخص مفرد.

باشد که: ترکیب فعلی به معنی «شاید» یا «امید» است. «باش» بن فعل مضارع یا حال از مصدر «بودن» + «ـَ د» شناسه‌ی سوم شخص مفرد + «که» ربطی (چون این کلمه، بخشی از جمله را به قسمت دیگر پیوند می‌دهد) یا موصولی. (معین، ۱۳۷۵: ج۳، ۳۱۴۰)

دمی: از «دم» به معنی لحظه + «ی» نشان وحدت؛ به‌معنی یک لحظه. (همان: ج۲، ۱۵۵۶)

غم: اسم به معنی «اندوه» یا «حزن». «غم عشق»، ترکیب اضافی با حذف مضاف‌الیه.

از دل: «از» حرف اضافه + «دل» اسم که با هم متمم می‌سازند.

بیرون رود: فعل مرکب لازم، مضارع سوم‌شخص از مصدر «بیرون‌رفتن».

ــ تجزیه‌ی نحوی (تحلیل بیت از لحاظ جمله‌بندی)

این رباعی، ساختاری ساده و روان دارد، اما از لحاظ معنایی، عمیق و تأثیرگذار است. شاعر با بهره‌گیری از افعال متعدی، صفت‌های مرکب و قیدهای قوی، حس اندوه و تنهایی را به‌خوبی منتقل می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد که ساختار نحوی و صرفی زبان فارسی به همراه بهره‌گیری از نشانه‌های خاص مانند "را"، "کو"، و دیگر اجزای نحوی، تأثیر بسزایی در ایجاد معنای شعر و بیان احساسات شاعر دارد. چنین تجزیه و تحلیلی نه‌تنها به فهم دقیق شعر کمک می‌کند، بلکه به‌عنوان الگویی برای بررسی متون ادبی دیگر نیز به‌شمار می‌رود. در ادامه؛ به تجزیه‌ی نحوی این رباعی از لحاظ ساختار و نظم دستوری جمله، می‌پردازیم:

«**دلی پُرخون از جور نکویان دارم**»؛ «دلی» نقش مفعولی دارد و «ـ ی» نشان نکره است. «پُرخون» صفت برای «دلی» است و به‌عنوان وابسته‌ی پسین برای «دلی» عمل می‌کند. «از جور نکویان» نیز از ترکیب «از جور» متممِ صفت «پُرخون» است و در عین‌حال رابطه‌ی وابسته‌ی پسین با «جور» دارد. «نکویان» مضاف‌الیه «جور» است. «دارم» فعل مضارع اول شخص مفرد از مصدر «داشتن» است که به‌صورت گذرا (متعدی) به مفعول «دلی» می‌آید.

«**صبرم کم و محنتم روزافزون بود**»؛ در اینجا، ویژگی جمله‌های سه‌جزئی با مسند دیده می‌شود که نهادهای آن «صبرم» و «محنتم» است. «صبرم» نهاد جمله‌ی اول است که ضمیر شخصی پیوسته «ـ م» به «صبر» (مضاف) اضافه شده است و نقش مضاف‌الیهی می‌گیرد. «کم» مسند به نهاد «صبرم» است. «محنتم» نهاد

دیگری است که ضمیر شخصی «ـَ م» به آن افزوده شده است. «روزافزون» مسند برای نهاد «محنتم» در جمله‌ی دوم است. «بود» فعل گذشته از مصدر «بودن» که برای تکمیل جمله و نشان‌دادن حالت بودن یا استمرار به‌کار می‌رود. فعل «بود» برای جلوگیری از تکرار، تنها یک‌بار در آخر مصراع می‌آید. بنابراین می‌توان گفت که این مصراع دارای دو جمله‌ی «صبرم کم بود» و «محنتم افزون بود» است که فعل «بود» در جمله‌ی اول، به قرینه‌ی لفظی حذف شده است.

«**کو همنفسی که حال خود شرح دهم؟**»؛ در این مصرع نیز، دو جمله داریم: «کو همنفسی؟» جمله‌ای سه‌جزئی با مسند است که در آن «همنفسی» نقش مسند و نهاد را بر عهده دارد. «کو؟» برابر «کجا است؟» می‌باشد و در اینجا به‌عنوان ضمیر پرسشی در نقش مسند به‌کار می‌رود. «است» فعل ربطی است. جمله‌ی دیگر؛ «حال خود شرح دهم» که «حال»: مفعول است و نقش مضاف دارد و «خود» مضاف‌الیه است. «شرح دهم» فعل مضارع اول شخص مفرد از مصدر «شرح‌دادن» که مفعول خود یعنی «حال» را شرح می‌دهد. ضمیر شخصی «ـَ م» نیز به نهاد جمله (من) اشاره دارد. پس می‌توان گفت این جمله سه‌جزئی است و فعل «دهم» به‌عنوان فعل متعدی برای مفعول «حال» به‌کار می‌رود.

«**شاید که دمی باشد غم از دل بیرون رود**»؛ در این مصرع، «که» در «که دمی باشد» موصولی است و به‌عنوان ضمیر برای عاقل (شخص) به‌کار می‌رود و در نقش نهاد قرار می‌گیرد. «دمی» نقش مسندی دارد. فعل «باشد» گروه فعلی است. اما جمله‌ی «غم از دل بیرون رود»، از لحاظ روساختی، «غم» نهاد جمله و «از دل» متمم برای فعل «بیرون رود» است. «بیرون رود» نیز فعل مرکب مضارع (حال) سوم شخص مفرد است و در اینجا به‌صورت لازم به‌کار می‌رود.

در این رباعی، شاعر از جمله‌های سه‌جزئی با نهاد، مسند، و متمم استفاده می‌کند. در هر مصراع، تحلیل نحوی جمله‌ها بر اساس نهاد، مسند و متمم‌ها، صورت می‌گیرد. فعل‌های «دارم»، «بود»، «دهم»، «باشد» و «رَود» به‌طور متفاوتی در جمله‌ها ظاهر می‌شوند و هرکدام باتوجه به نقش‌های نحوی خود، معنای کلی شعر را به‌زیبایی منتقل می‌کنند.

***

پژوهش حاضر با تحلیل ساختار صرفی و تجزیه‌ی نحوی پنج رباعی از گرامی‌اصفهانی، به بررسی توانمندی‌های زبانی و ویژگی‌های سبک‌شناسی در ادبیات کلاسیک فارسی می‌پردازد. در این‌راستا، باتوجه به تحلیل صورت‌گرفته پیرامون چگونگی به‌کارگیری نقش‌های نحوی، جایگاه واژه‌ها در ساختار جمله، و ارتباط میان ویژگی‌های دستوری و انتقال مفاهیم عاطفی و معنایی و همچنین بهره‌گیری شاعر از انعطاف‌پذیری زبان فارسی برای ایجاد تعادل بین فرم و محتوا و تأثیر حذف یا جایگزینی برخی عناصر نحوی در افزایش موسیقی و معنا، نتایج قابل‌توجهی به‌دست می‌آید.

نتایج به‌دست آمده حاکی از آن است که گرامی‌اصفهانی با تسلط بر دستور زبان فارسی، از طیف گسترده‌ای از ساختارهای نحوی، مانند فعل‌های گذرا (متعدی) و ناگذر (لازم)، ترکیبات وصفی و اضافی و متمم‌های قیدی، به‌خوبی بهره می‌جوید. همچنین، حذف آگاهانه‌ی نقش‌نماهایی چون «را» در مواردی که نکره‌بودن مفعول یا استفاده‌ی آن به‌عنوان نشان فک اضافه دیده می‌شود، نمونه‌ای از دقت و مهارت شاعر در بهینه‌سازی ساختار زبانی برای خلق زیبایی و هماهنگی در شعر است. علاوه بر این، شاعر با بهره‌گیری از فعل‌های لازم و متعدی و نیز مسندهای توصیفی و معنایی، توانسته است مفاهیم احساسی و لایه‌های عمیق‌تری از عواطف و تجربه‌های انسانی را در قالب شعری کوتاه، ارائه دهد و آن‌را به زبانی جهان‌شمول تبدیل نماید.

بنابراین، این پژوهش نشان می‌دهد که انعطاف‌پذیری زبان فارسی و هوشمندی شاعران در به‌کارگیری عناصر دستوری، نه‌تنها ابزارهایی برای انتقال مفهوم و عاطفه‌اند، بلکه بستری برای خلق موسیقی درونی و زیبایی ساختاری شعر فراهم می‌آورند. از این‌رو، تحلیل‌های انجام‌شده می‌تواند الگویی برای مطالعه‌ی آثار دیگر شاعران کلاسیک و بررسی ساختار دستوری و معنایی و درک ژرف‌تر از سبک‌شناسی ادبیات فارسی باشد؛ ادبیاتی که همچنان منبع الهام و شگفتی است.

۳. نتیجه‌گیری

مطالعه و تحلیل دقیق رباعیات گرامی‌اصفهانی نشان می‌دهد که ساختارهای دستوری و معناییِ (صرفی و نحوی) شعر فارسی، به‌ویژه در قالب‌هایی چون رباعی، دارای انعطاف و پیچیدگی قابل‌توجهی هستند. این ساختارها، به‌دقت در خدمت بیان عواطف و اندیشه‌های شاعرانه قرار می‌گیرند. در این‌میان، جایگاه نهاد و گزاره و نقش‌های گوناگون دستوری مانند مفعول، مسند و متمم، به‌صورت هدفمند و متناسب با نیازهای زبانی و هنری متن طراحی شده است. استفاده از نقش‌نماها و ضمایر متصل در این سروده‌ها، افزون بر انسجام زبانی، عمق احساسی و معنایی خاصی به آنها می‌بخشد.

درواقع؛ بررسی هم‌کنشی میان عناصر نحوی مانند نهاد، مفعول، و مسند با توجه به جایگاه و نقش آنها در معنا و موسیقی شعر، گویای این واقعیت است که زبان شعری در عین پیروی از دستور زبان، اغلب با هنجارگریزی‌ها و خلاقیت‌های خاصی همراه است که موجب غنای بیانی آن می‌شود.

یکی دیگر از دستاوردهای برجسته‌ی این پژوهش، تأکید بر اهمیت واژگان و ترکیب‌های فارسی و استفاده‌ی خلاقانه از عناصر زبان است. شاعر با بهره‌گیری از قواعد دستوری مانند جابه‌جایی مضاف و مضاف‌الیه یا حذف نقش‌نما در جایگاه‌هایی خاص، توانسته است ریتم و موسیقی شعر را تقویت کند و در عین‌حال، معنای کلام را زنده‌تر و ملموس‌تر سازد. برای نمونه، تحلیل افعال و نقش‌های نحوی نشان می‌دهد که شاعر با حذف یا جابه‌جایی نقش‌نماها، از جمله «را»، به‌صورت آگاهانه تلاش می‌کند تا موسیقی درونی و ایجاز کلام را حفظ کند، بدون آنکه خللی در انتقال معنا ایجاد شود. این رویکرد نشان‌دهنده‌ی تسلط شاعر بر امکانات زبانی و قدرت او در بهره‌گیری از حداقل ابزار برای حداکثر اثرگذاری است.

از سوی‌دیگر، تحلیل نقش فعل‌های گذرا (متعدی) و ناگذر (لازم) نیز نشان می‌دهد که شاعر از این ویژگی‌های زبانی برای ایجاد تعادل میان توصیف و روایت، به‌خوبی بهره می‌گیرد. علاوه بر این، گرامی‌اصفهانی در انتخاب و جای‌گذاری قیدها، ترکیبات وصفی و متمم‌های معنایی، مهارتی ویژه نشان داده و توانسته است لایه‌هایی از تصویرسازی و تداعی را در ساختار نحوی شعر، به‌زیبایی بیافریند. درواقع؛ تکرار استفاده از این فعل‌ها در کنار متمم‌های قیدی و گروه‌های وصفی، بازتاب‌دهنده‌ی تعامل معنایی و زیبایی‌شناسانه میان اجزای جمله است. برای مثال، در برخی مصرع‌ها، فعل‌های لازم با متمم‌هایی همراه شده‌اند که جنبه‌های تصویری و احساسی شعر را تقویت می‌کنند. این کاربردها حاکی از آن است که نقش افعال و ترکیبات وصفی، فراتر از معنای مستقیم، به‌عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط عاطفی و ایجاد تأثیر روانی عمل می‌کند.

همچنین، تحلیل جنبه‌های بلاغی مانند تشبیه‌ها و توصیف‌ها، نشان می‌دهد که شاعر از ظرفیت‌های نحوی برای غنی‌سازی فضای استعاری شعر بهره برده است. تشبیه‌هایی مانند «با روی چو ماه بی‌نقاب»، علاوه بر ایفای نقش زیبایی‌شناسانه، بر غنای معنایی و تصویری شعر نیز می‌افزایند.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش بر اهمیت ارتباط میان عناصر دستوری و زیبایی‌شناسی در شعر فارسی تأکید بسیاری می‌کند. شاعر با بهره‌گیری از این عناصر، ضمن وفاداری به قواعد زبان، از ظرفیت‌های زبانی برای خلق احساسات و مفاهیم عمیق بهره می‌برد. این ویژگی‌ها نه‌تنها جذابیت آثار را افزایش داده، بلکه به‌طور غیرمستقیم نشانگر توانایی زبان فارسی در انعطاف‌پذیری و ظرفیت‌های معنایی گسترده است.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که رباعیات گرامی‌اصفهانی، نه‌تنها از منظر زیبایی‌شناختی و احساسی، بلکه از لحاظ دستوری و ساختاری نیز منسجم و خلاقانه‌اند. این شعرها، الگویی از پیوند موفق میان زبان ادبی و کاربردهای هنری دستور زبان را ارائه می‌دهند؛ الگویی که می‌تواند در تحلیل آثار دیگر شاعران و پژوهش‌های ادبی، دستمایه‌ای ارزشمند قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) مضاف‌الیه از نقش‌های وابسته به اسم محسوب می‌شود.

(۲) صفت از نقش‌های وابسته به اسم محسوب می‌شود. اغلب دستورنویسان ایرانی ترجیح می‌دهند هنگامی‌که هر دو (یعنی مضاف‌الیه و صفت) برای هسته وجود داشته باشند؛ در این حالت صفت پیش از مضاف‌الیه بیاید.

(۳) معطوف اسم یا گروه اسمی است که با حرف «و» عطف، پس از هسته‌ی گروه اسمی می‌آید و از نظر نقش نیز، تابع گروه اسمی پیش از خود است. هر یک از اجزای جمله می‌تواند معطوف به همراه داشته باشد.

منابع

۱. انوری، حسن؛ احمدی‌گیوی، حسن (۱۳۹۳). *دستور زبان فارسی*، تهران: فاطمی.
۲. بهار، محمدتقی (۱۳۸۵). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی* (۳ جلد)، تهران: زوار.
۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
۴- صالحی (بختیار)، پرویز (۱۳۷۱). *دستور زبان فارسی*، چاپ اول، تهران: هوش وابتکار.
۵- گرامی‌اصفهانی، محمدقاسم (۱۳۹۴)، *کلیات گرامی‌اصفهانی*، مقدمه، تصحیح و توضیحات سیّد کمال حاج‌سیدجوادی، چاپ اول، تهران: خاموش.
۶. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی شعر فارسی*. تهران: سمت.
۷- معین. محمد، (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی*، شش جلدی، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.
۸ـ ملکیان، محمود (۱۳۹۶). *تحلیل نحوی و معنایی شعر فارسی*. تهران: آگاه.
۹- وحیدیان‌کامیار. تقی (۱۳۹۰)، *دستور زبان فارسی (۱)*، با همکاری غلامرضا عمرانی، چاپ سیزدهم، تهران: سمت.







ISBN : 978-622-91150-9-1